Digitized by Google

10
6
381
BIBLIOTECA NAZIONALE
CENTRALE • FIRENZE •

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Georg Wilhelm Friedrich Hegel's

Vorlesungen

über die

Aesthetik.

Herausgegeben

von

D. H. G. Hotho.

3

Dritter Band.

Mit Königl. Würtembergischem, Großherzogl. Hessischem und der freien Stadt Frankfurt Privilegium gegen den Nachdruck und Nachdrucks-Verkauf.

Berlin, 1838.

Verlag von Duncker und Humblot.

Digitized by Google

Georg Wilhelm Friedrich Hegel's

Werke.

Vollständige Ausgabe

durch

einen Verein von Freunden des Verewigten:

D. Ph. Marheineke, D. J. Schulze, D. Ed. Gans,
D. Lp. v. Henning, D. H. Hotho, D. K. Michelet,
D. F. Förster.

10/3

Zehnter Band.
Dritte Abtheilung.

Τἀληθὲς ἀεὶ πλεῖστον ἰσχύει λόγου.
Sophocles.

Mit Königl. Würtembergischem, Großherzogl. Hessischem und der freien Stadt Frankfurt Privilegium gegen den Nachdruck und Nachdrucks-Verkauf.

Berlin, 1838.
Verlag von Duncker und Humblot.

Digitized by Google

Digitized by Google

Aeſthetik.

Dritter Theil.

Das Syſtem der einzelnen Künſte.

(Fortſetzung.)

Dritter Abſchnitt.

Die romantiſchen Künſte.

Digitized by Google

Digitized by Google

Inhaltsverzeichniß.

Dritter Theil.

Das System der einzelnen Künste.

(Fortsetzung.)

Dritter Abschnitt.

Die romantischen Künste.

Seite.

Einleitung und Eintheilung 3

Erstes Kapitel.

Die Malerei.

Einleitung und Eintheilung 9

1. Allgemeiner Charakter der Malerei 12
   a. Hauptbestimmung des Inhalts 16
   b. Das sinnliche Material der Malerei 18
   c. Princip für die künstlerische Behandlung 27
2. Besondere Bestimmtheit der Malerei 30
   a. Der romantische Inhalt 31
   b. Nähere Bestimmungen des sinnlichen Materials 60
   c. Die künstlerische Konception, Komposition und Charakterisirung 76
3. Historische Entwickelung der Malerei 101
   a. Die byzantinische Malerei 103
   b. Die italienische 105
   c. Die niederländische und deutsche 117

Seite.

Zweites Kapitel.

Die Musik.

Einleitung und Eintheilung 125
1. Allgemeiner Charakter der Musik 131
a. Vergleich mit den bildenden Künsten und der Poesie..... 131
b. Musikalische Auffassung des Inhalts..... 142
c. Wirkung der Musik 146
2. Besondere Bestimmtheit der musikalischen Ausdrucksmittel..... 154
a. Zeitmaaß, Takt und Rhythmus..... 158
b. Harmonie 166
c. Melodie..... 180
3. Verhältniß der musikalischen Ausdrucksmittel zu deren Inhalt... 186
a. Die begleitende Musik..... 191
b. Die selbstständige Musik..... 210
c. Die künstlerische Exekution 215

Drittes Kapitel.

Die Poesie.

Einleitung und Eintheilung 220
I. Das poetische Kunstwerk im Unterschiede des prosaischen..... 236
1. Die poetische und prosaische Auffassung..... 237
a. Inhalt beider 237
b. Unterschied der poetischen und prosaischen Vorstellung.. 238
c. Partikularisation der poetischen Anschauung 244
2. Das poetische und prosaische Kunstwerk 246
a. Das poetische Kunstwerk überhaupt..... 246
b. Unterschied gegen die Geschichtsschreibung und Redekunst 256
c. Das freie poetische Kunstwerk..... 265
3. Die dichtende Subjektivität..... 270
II. Der poetische Ausdruck..... 274
1. Die poetische Vorstellung..... 275
a. Die ursprünglich poetische Vorstellung 276
b. Die prosaische Vorstellung 280
c. Die sich aus der Prosa herstellende poetische Vorstellung 281
2. Der sprachliche Ausdruck 282
a. Die poetische Sprache überhaupt..... 283
b. Mittel derselben..... 284
c. Unterschiede in der Anwendung dieser Mittel 285

Seite.
3. Die Verſifikation 288
a. Die rhythmiſche Verſifikation 292
b. Der Reim 303
c. Vereinigung Beider 315
III. Die Gattungsunterſchiede der Poeſie 319
Einleitung und Eintheilung 319
A. Die epiſche Poeſie 326
1. Allgemeiner Charakter des Epiſchen 326
a. Epigramme und Gnomen 326
b. Philoſophiſche Lehrgedichte, Kosmogenieen und Theogonieen 329
c. Die eigentliche Epopöe 331
2. Beſondere Beſtimmungen des eigentlichen Epos 339
a. Der epiſche allgemeine Weltzuſtand 340
b. Die individuelle epiſche Handlung 355
c. Das Epos als einheitsvolle Totalität 375
3. Entwickelungsgeſchichte der epiſchen Poeſie 396
a. Das orientaliſche Epos 398
b. Das klaſſiſche Epos der Griechen und Römer 403
c. Das romantiſche Epos 405
B. Die lyriſche Poeſie 419
1. Allgemeiner Charakter der Lyrik 421
a. Der Inhalt des lyriſchen Kunſtwerks 422
b. Die Form deſſelben 424
c. Standpunkt der Bildung, aus welcher das Werk hervorgeht 434
2. Beſondere Seiten der lyriſchen Poeſie 441
a. Der lyriſche Dichter 442
b. Das lyriſche Kunſtwerk 446
c. Die Arten der eigentlichen Lyrik 454
3. Geſchichtliche Entwickelung der Lyrik 466
a. Die orientaliſche Lyrik 467
b. Die Lyrik der Griechen und Römer 469
c. Die romantiſche Lyrik 473
C. Die dramatiſche Poeſie 479
1. Das Drama als poetiſches Kunſtwerk 480
a. Das Princip der dramatiſchen Poeſie 480
b. Das dramatiſche Kunſtwerk 486
c. Verhältniß des dramatiſchen Kunſtwerks zum Publikum 501
2. Die äußere Exekution des dramatiſchen Kunſtwerks .. 510

Seite.

a. Das Leſen und Vorleſen dramatiſcher Werke 512
b. Die Schauſpielerkunſt 516
c. Die von der Poeſie unabhängigere theatraliſche Kunſt 521
3. Die Arten der dramatiſchen Poeſie und deren hiſtoriſche Hauptmomente 525
a. Das Princip der Tragödie, Komödie und des Drama 526
b. Unterſchied der antiken und modernen dramatiſchen Poeſie 540
c. Die konkrete Entwickelung der dramatiſchen Poeſie und ihrer Arten 544

Dritter Abschnitt.

Die romantischen Künste.

Den allgemeinen Uebergang aus der Skulptur zu den übrigen Künsten hin bringt, wie wir sahen, das in den Inhalt und die künstlerische Darstellungsweise hineinbrechende Princip der Subjektivität hervor. Die Subjektivität ist der Begriff des ideell für sich selbst seyenden, aus der Aeußerlichkeit sich in das innere Daseyn zurückziehenden Geistes, der daher mit seiner Leiblichkeit nicht mehr zu einer trennungslosen Einheit zusammengeht.

Aus diesem Uebergang folgt deshalb sogleich die Auflösung, das Auseinandertreten dessen, was in der substantiellen, objektiven Einheit der Skulptur in dem Brennpunkte ihrer Ruhe, Stille und abschließenden Abrundung enthalten und in einander gefaßt ist. Wir können diese Scheidung nach zwei Seiten betrachten. Denn einer Seits schlang die Skulptur, in Rücksicht auf ihren Gehalt, das Substantielle des Geistes mit der noch nicht in sich, als einzelnes Subjekt, reflektirten Individualität unmittelbar zusammen, und machte dadurch eine objektive Einheit in dem Sinne aus, in welchem Objektivität überhaupt das in sich Ewige, Unverrückbare, Wahre, der Willkür und Einzelheit nicht anheimfallende Substantielle bedeutet; anderer Seits blieb die Skulptur dabei stehn, diesen geistigen Gehalt ganz in die Leiblichkeit als das Belebende und Bedeutende derselben zu ergießen, und somit eine neue objektive Einigung in der Bedeutung des Worts

zu bilden, in welcher Objektivität, im Gegensatz des nur Innerlichen und Objektiven, das äußere reale Daseyn bezeichnet.

Trennen sich nun diese durch die Skulptur zum erstenmal einander gemäß gemachten Seiten, so steht jetzt die in sich zurückgetretene Geistigkeit nicht nur dem Aeußeren überhaupt, der Natur, so wie der eigenen Leiblichkeit des Innern gegenüber, sondern auch im Bereiche des Geistigen selbst ist das Substantielle und Objektive des Geistes, insofern es nicht mehr in einfacher substantieller Individualität gehalten bleibt, von der lebendigen subjektiven Einzelheit als solcher geschieden, und alle diese bisher in Eins verschmolzenen Momente werden gegeneinander und für sich selber frei, so daß sie nun auch in dieser Freiheit selbst von der Kunst herauszuarbeiten sind.

1) Dem Inhalte nach erhalten wir dadurch auf der einen Seite die Substantialität des Geistigen, die Welt der Wahrheit und Ewigkeit, das Göttliche, das hier aber, dem Princip der Subjektivität gemäß, selber als Subjekt, Persönlichkeit, als sich in seiner unendlichen Geistigkeit wissendes Absolutes, als Gott im Geiste und in der Wahrheit von der Kunst gefaßt und verwirklicht wird. Ihm gegenüber tritt die weltliche und menschliche Subjektivität heraus, die, als mit dem Substantiellen des Geistes nicht mehr in unmittelbarer Einheit, sich nun ihrer ganzen menschlichen Partikularität nach entfalten kann, und die gesammte Menschenbrust und ganze Fülle menschlicher Erscheinung der Kunst zugänglich werden läßt.

Worin nun aber beide Seiten den Punkt ihrer Wiedervereinigung finden, ist das Princip der Subjektivität, welches beiden gemeinsam ist. Das Absolute erscheint deshalb ebensosehr als lebendiges, wirkliches und somit auch menschliches Subjekt, als die menschliche und endliche Subjektivität, als geistige, die absolute Substanz und Wahrheit, den göttlichen Geist in sich lebendig und wirklich macht. Die dadurch gewonnene neue Einheit aber trägt nicht mehr den Charakter jener ersten Unmittel-

barkeit, wie die Skulptur ſie darſtellt, ſondern einer Einigung und Verſöhnung, welche ſich weſentlich als Vermittelung unterſchiedener Seiten zeigt, und ihrem Begriff gemäß, ſich nur im Innern und Ideellen vollſtändig kund zu geben vermag.

Ich habe dieß bereits bei Gelegenheit der allgemeinen Eintheilung unſerer geſammten Wiſſenſchaft (1. Abth. Einth. S. 110 ff.) ſo ausgedrückt, daß wenn das Skulpturideal die in ſich gediegene Individualität des Gottes in ſeiner ihm ſchlechthin angemeſſenen Leiblichkeit ſinnlich und gegenwärtig hinſtelle, dieſem Objekt jetzt die Gemeinde als die geiſtige Reflexion in ſich gegenübertrete. Der in ſich zurückgenommene Geiſt aber kann ſich die Subſtanz des Geiſtigen ſelbſt nur als Geiſt und ſomit als Subjekt vorſtellen, und erhält daran zugleich das Princip der geiſtigen Verſöhnung der einzelnen Subjektivität mit Gott. Als einzelnes Subjekt jedoch hat der Menſch auch ſein zufälliges Naturdaſeyn und einen weiteren oder beſchränkteren Kreis endlicher Intereſſen, Bedürfniſſe, Zwecke und Leidenſchaften, in welchem er ſich ebenſoſehr verſelbſtſtändigen und genügen, als denſelben in jene Vorſtellungen von Gott und die Verſöhnung mit Gott verſenken kann.

2) Was nun zweitens für die Darſtellung die Seite des Aeußeren angeht, ſo wird ſie gleichfalls in ihrer Partikularität ſelbſtſtändig und erhält ein Recht in dieſer Selbſtſtändigkeit aufzutreten, indem das Princip der Subjektivität jenes unmittelbare Entſprechen und ſich nach allen Theilen und Beziehungen hin vollendete Durchdringen des Innern und Aeußern verbietet. Denn Subjektivität iſt hier gerade das für ſich ſeyende, aus ſeinem realen Daſeyn in das Ideelle, in Empfindung, Herz, Gemüth, Betrachtung zurückgekehrte Innere. Dieß Ideelle bringt ſich zwar an ſeiner Außengeſtalt zur Erſcheinung, jedoch in einer Weiſe, in welcher die Außengeſtalt ſelber darthut, ſie ſey nur das Aeußere eines innerlich für ſich ſeyenden Subjekts. Der in der klaſſiſchen Skulptur feſte Zuſammenhang des Leiblichen und Geiſtigen iſt deshalb nicht zu einer totalen Zuſammenhangsloſigkeit aufgelöſt,

doch so gelockert und lose gemacht, daß beide Seiten, obschon keine ohne die andere ist, in diesem Zusammenhange ihre partikulare Selbstständigkeit gegen einander bewahren, oder doch, wenn eine tiefere Einigung wirklich gelingt, die Geistigkeit als das über seine Verschmelzung mit dem Objektiven und Aeußeren hinausgehende Innere zum wesentlich herausleuchtenden Mittelpunkte wird. Es kommt deshalb, um dieser relativ vermehrten Selbstständigkeit des Objektiven und Realen willen, hier zwar am meisten auch zur Darstellung der äußeren Natur und ihrer selbst vereinzelten partikularsten Gegenstände, doch aller Treue der Auffassung ohnerachtet müssen dieselben in diesem Falle dennoch einen Widerschein des Geistigen an ihnen offenbar werden lassen, indem sie in der Art ihrer künstlerischen Realisation die Theilnahme des Geistes, die Lebendigkeit der Auffassung, das sich Einleben des Gemüths selbst in dieses letzte Extrem der Aeußerlichkeit, und somit ein Inneres und Ideelles sichtbar machen.

Im Ganzen führt deshalb das Princip der Subjektivität die Nothwendigkeit mit sich, einer Seits die unbefangene Einigkeit des Geistes mit seiner Leiblichkeit aufzugeben, und das Leibliche mehr oder weniger negativ zu setzen, um die Innerlichkeit aus dem Aeußeren herauszuheben, anderer Seits dem Partikularen der Mannigfaltigkeit, Spaltung und Bewegung des Geistigen wie des Sinnlichen einen freien Spielraum zu verschaffen.

3) Dieß neue Princip hat sich *drittens* nun auch an dem sinnlichen *Material* geltend zu machen, dessen die Kunst sich zu ihren neuen Darstellungen bedient.

a) Das bisherige Material war das Materielle als solches, die schwere Masse in der *Totalität* ihres räumlichen Daseyns, so wie in der einfachen Abstraktion der Gestalt als bloßer *Gestalt*. Tritt nun das *subjektive*, und zugleich an sich selbst partikularisirte, erfüllte Innere in dieses Material herein, so wird es, um als Inneres herausscheinen zu können, an diesem Material eines Theils zwar die räumliche Totalität tilgen, und

ſie aus ihrem unmittelbaren Daſein in entgegengeſetzter Weiſe zu einem vom Geiſte hervorgebrachten Schein verwandeln, anderer Seits aber ſowohl in Betreff auf die Geſtalt als deren äußere ſinnliche Sichtbarkeit die ganze Partikularität des Erſcheinens hinzubringen müſſen, welche der neue Inhalt erfordert. Im Sinnlichen und Sichtbaren aber hat ſich hier die Kunſt zunächſt noch zu bewegen, weil, dem bisherigen Gange zufolge, das Innere allerdings als Reflexion in ſich zu faſſen iſt, zugleich aber als Zurückgehn ſeiner in ſich aus der Aeußerlichkeit und Leiblichkeit und ſomit als ein Zuſichſelberkommen zu erſcheinen hat, das ſich auf einem erſten Standpunkte nur wieder an dem objektiven Daſeyn der Natur und der leiblichen Exiſtenz des Geiſtigen ſelber darthun kann.

Die erſte unter den romantiſchen Künſten wird deshalb in der angegebenen Art ihren Inhalt noch in den Formen der äußeren menſchlichen Geſtalt und der geſammten Naturgebilde überhaupt ſichtbar herausſtellen, ohne jedoch bei der Sinnlichkeit und Abſtraktion der Skulptur ſtehn zu bleiben. Dieſe Aufgabe macht den Beruf der Malerei aus.

b) Inſofern nun aber in der Malerei nicht wie in der Skulptur die ſchlechthin vollbrachte Ineinsbildung des Geiſtigen und Leiblichen den Grundtypus liefert, ſondern umgekehrt das Hervorſcheinen des in ſich koncentrirten Innern, ſo ergiebt ſich überhaupt die räumliche Außengeſtalt als ein der Subjektivität des Geiſtes nicht wahrhaft gemäßes Ausdrucksmittel. Die Kunſt verläßt deshalb ihre bisherige Geſtaltungsweiſe, und ergreift ſtatt der Figurationen des Räumlichen, die Figurationen des Tons in ſeinem zeitlichen Klingen und Verklingen; denn der Ton, indem er nur durch das Negativgeſetztſeyn der räumlichen Materie ſein ideelleres zeitliches Daſeyn gewinnt, entſpricht dem Innern, das ſich ſelbſt ſeiner ſubjektiven Innerlichkeit nach als Empfindung erfaßt, und jeden Gehalt, wie er in der inneren Bewegung des Herzens und Gemüthes ſich geltend macht, in der Bewegung der

Töne ausdrückt. Die zweite Kunst, welche diesem Princip der Darstellung folgt, ist die Musik.

c) Dadurch stellt sich jedoch die Musik wiederum nur auf die entgegengesetzte Seite, und hält, den bildenden Künsten gegenüber, sowohl in Rücksicht auf ihren Inhalt als auch in Betreff des sinnlichen Materials und der Ausdrucksweise an der Gestaltlosigkeit des Innern fest. Die Kunst aber hat der Totalität ihres Begriffs gemäß nicht nur das Innere, sondern ebensosehr die Erscheinung und Wirklichkeit desselben in seiner äußeren Realität vor die Anschauung zu bringen. Wenn nun die Kunst aber das wirkliche Hineinbilden in die wirkliche und damit sichtbare Form der Objektivität verlassen und sich zum Elemente der Innerlichkeit herübergewendet hat, so kann die Objektivität, der sie sich von Neuem zukehrt, nicht mehr die reale, sondern eine bloß vorgestellte und für die innere Anschauung, Vorstellung und Empfindung gestaltete Aeußerlichkeit seyn, deren Darstellung, als Mittheilung des in seinem eigenen Bereiche schaffenden Geistes an den Geist, das sinnliche Material seiner Kundgebung nur als bloßes Mittheilungsmittel gebrauchen, und deshalb zu einem für sich bedeutungslosen Zeichen herunterseten muß. Die Poesie, die Kunst der Rede, welche sich auf diesen Standpunkt stellt, und wie der Geist sonst schon durch die Sprache, was er in sich trägt, dem Geiste verständlich macht, so nun auch ihre Kunstproduktionen der sich zu einem selbst künstlerischen Organe ausbildenden Sprache einverleibt, ist zugleich, weil sie die Totalität des Geistes in ihrem Elemente entfalten kann, die allgemeine Kunst, die allen Kunstformen gleichmäßig angehört, und nur da ausbleibt, wo der sich in seinem höchsten Gehalte noch unklare Geist seiner eigenen Ahnungen sich nur in Form und Gestalt des ihm selbst Aeußeren und Anderen bewußt zu werden vermag.

Erſtes Kapitel.

Die Malerei.

Der gemäßeſte Gegenſtand der Skulptur iſt das ruhige ſubſtantielle Verſenktſeyn des Charakters in ſich, deſſen geiſtige Individualität ganz in das leibliche Daſeyn zu vollſtändiger Durchdringung herausgeht, und das ſinnliche Material, das dieſe Verkörperung des Geiſtes darſtellt, nur nach Seiten der Geſtalt als ſolcher dem Geiſte adäquat macht. Der Punkt der inneren Subjektivität, die Lebendigkeit des Gemüths, die Seele der eigenſten Empfindung hat die blickloſe Geſtalt weder zur Koncentration des Innern zuſammengefaßt, noch zur geiſtigen Bewegung, zur Unterſcheidung vom Aeußern und zur innern Unterſcheidung aus einander getrieben. Dieß iſt der Grund, weshalb uns die Skulpturwerke der Alten zum Theil kalt laſſen. Wir verweilen nicht lange dabei, oder unſer Verweilen wird zu einem mehr gelehrten Studium der feinen Unterſchiede der Geſtalt und ihrer einzelnen Formen. Man kann es den Menſchen nicht übel nehmen, wenn ſie für die hohen Skulpturwerke nicht das hohe Intereſſe zeigen, das dieſelben verdienen. Denn wir müſſen es erſt lernen, ſie zu ſchätzen; ſogleich werden wir entweder nicht angezogen, oder der allgemeine Charakter des Ganzen ergiebt ſich bald, und für das Nähere müſſen wir uns dann erſt nach dem umſehen, was ein weiteres Intereſſe giebt. Ein Genuß aber, der erſt aus Studium, Nachdenken, gelehrter Kenntniß und vielfachem

Beobachten hervorgehn kann, ist nicht der unmittelbare Zweck der Kunst. Und was selbst bei einem auf diesen Umwegen erworbenen Genuß immer noch in den alten Skulpturwerken unbefriedigt bleibt, ist die Forderung, daß ein Charakter sich entwickele, zur Thätigkeit und Handlung nach Außen, zur Besonderung und Vertiefung des Innern übergehe. Einheimischer wird uns deshalb sogleich bei der Malerei. In ihr nämlich bricht sich das Princip der endlichen und in sich unendlichen Subjektivität, das Princip unseres eigenen Daseyns und Lebens zum erstenmal Bahn, und wir sehn in ihren Gebilden das, was in uns selber wirkt und thätig ist.

Der Gott der Skulptur bleibt der Anschauung als bloßes Objekt gegenüber, in der Malerei dagegen erscheint das Göttliche an sich selber als geistiges lebendiges Subjekt, das in die Gemeinde herübertritt und jedem Einzelnen die Möglichkeit giebt, sich mit ihm in geistige Gemeinschaft und Vermittlung zu setzen. Das Substantielle ist dadurch nicht, wie in der Skulptur, ein in sich beharrendes, erstarrtes Individuum, sondern in die Gemeinde selbst herübergetragen und besondert.

Dasselbe Princip unterscheidet nun auch ebensosehr das Subjekt von seiner eigenen Leiblichkeit und äußeren Umgebung überhaupt, als es auch das Innere mit derselben in Vermittelung bringt. In den Kreis dieser subjektiven Besonderung als Verselbstständigung des Menschen gegen Gott, Natur, innere und äußere Existenz anderer Individuen, so wie umgekehrt als innigste Beziehung und festes Verhältniß Gottes zur Gemeinde, und des partikularen Menschen zu Gott, Naturumgebung und den unendlich vielfachen Bedürfnissen, Zwecken, Leidenschaften, Handlungen und Thätigkeiten des menschlichen Daseyns, fällt die ganze Bewegung und Lebendigkeit, welche die Skulptur, sowohl ihrem Inhalt als auch ihren Ausdrucksmitteln nach, vermissen läßt, und führt eine unermeßliche Fülle des Stoffs und breite Mannigfaltigkeit der Darstellungsweise, die bisher gefehlt hatte, neu in

die Kunſt herein. So iſt das Princip der Subjektivität auf der einen Seite der Grund der Beſonderung, auf der anderen aber ebenſo das Vermittelnde und Zuſammenfaſſende, ſo daß die Malerei nun auch das in ein und demſelben Kunſtwerke vereinigt, was bis jetzt zweien verſchiedenen Künſten zufiel; die äußere Umgebung, welche die Architektur künſtleriſch behandelte, und die an ſich ſelbſt geiſtige Geſtalt, die von der Skulptur erarbeitet wurde. Die Malerei ſtellt ihre Figuren in eine von ihr ſelbſt in dem gleichen Sinn erfundene äußere Natur oder architektoniſche Umgebung hinein, und weiß dieß Aeußerliche durch Gemüth und Seele der Auffaſſung ebenſoſehr zu einer zugleich ſubjektiven Abſpiegelung zu machen, als ſie es mit dem Geiſt der ſich darin bewegenden Geſtalten in Verhältniß und Einklang zu ſetzen verſteht.

Dieß wäre das Princip für das Neue, was die Malerei zu der bisherigen Darſtellungsweiſe der Kunſt herzubringt.

Fragen wir jetzt nach dem Gange, den wir uns für die beſtimmtere Betrachtung vorzuſchreiben haben, ſo will ich hier folgende Eintheilung feſtſtellen.

Erſtens müſſen wir uns wiederum nach dem allgemeinen Charakter umſehen, den die Malerei ihrem Begriff nach in Rückſicht auf ihren ſpecifiſchen Inhalt, ſo wie in Betreff auf das mit dieſem Gehalt zuſammenſtimmende Material, und die dadurch bedingte künſtleriſche Behandlung anzunehmen hat.

Zweitens ſind ſodann die beſonderen Beſtimmungen zu entwickeln, welche in dem Principe des Inhalts und der Darſtellung liegen, und den entſprechenden Gegenſtand der Malerei, ſowie die Auffaſſungsweiſen, Kompoſition und das maleriſche Kolorit feſter begrenzen.

Drittens vereinzelt ſich durch ſolche Beſonderungen die Malerei zu verſchiedenen Schulen, welche, wie in den übrigen Künſten, ſo auch hier ihre hiſtoriſche Entwickelungsſtufen haben.

1. Allgemeiner Charakter der Malerei.

Wenn ich als das wesentliche Princip der Malerei die innere Subjektivität in ihrer Himmel und Erde umfassenden Lebendigkeit der Empfindung, Vorstellung und Handlung, in der Mannigfaltigkeit der Situationen und äußeren Erscheinungsweisen im Leiblichen angegeben, und den Mittelpunkt der Malerei dadurch in die romantische, christliche Kunst hineinverlegt habe, so kann jedem sogleich die Instanz einfallen, daß nicht nur bei den Alten vortreffliche Maler zu finden sind, welche in dieser Kunst ebenso hoch als in der Skulptur, d. h. auf der höchsten Stufe standen, sondern daß auch andere Völker, wie die Chinesen, Inder, Aegypter u. s. f. sich nach Seiten der Malerei hin Ruhm erworben haben. Allerdings ist die Malerei durch die Mannigfaltigkeit der Gegenstände, die sie ergreifen, und der Art, in welcher sie dieselben ausführen kann, auch in ihrer Verbreitung über verschiedene Völker weniger beschränkt; dieß macht aber nicht den Punkt aus, auf den es ankommt. Sehen wir nur auf das Empirische, so ist dieß und jenes in dieser und jener Art von diesen und anderen Nationen in den verschiedensten Zeiten producirt worden, die tiefere Frage jedoch geht auf das Princip der Malerei, auf die Untersuchung ihrer Darstellungsmittel, und dadurch auf die Feststellung desjenigen Inhalts, der durch seine Natur selbst mit dem Princip gerade der malerischen Form und Darstellungsweise übereinstimmt, so daß diese Form die schlechthin entsprechende dieses Inhalts wird. — Wir haben von der Malerei der Alten nur wenige Ueberbleibsel, Gemälde, denen man es ansieht, daß sie weder zu den vortrefflichsten des Alterthums gehören, noch von den berühmtesten Meistern ihrer Zeit gemacht seyn können. Wenigstens ist das, was man in Privathäusern der Alten durch Ausgrabungen gefunden hat, von dieser Art. Dennoch müssen wir die Zierlichkeit des Geschmacks, das Passende der Gegenstände, die Deutlichkeit der Gruppirung, sowie die Leichtigkeit der Ausführung und Frische des Kolorits

bewundern, Vorzüge, die gewiß noch in einem weit höheren Grade den urſprünglichen Vorbildern eigen waren, nach welchen z. B. die Wandgemälde in dem ſogenannten Hauſe des Tragödiendichters zu Pompeji gearbeitet worden ſind. Von namhaften Meiſtern iſt leider nichts auf uns gekommen. Wie vortrefflich nun aber auch dieſe urſprünglicheren Gemälde geweſen ſeyn mögen, ſo ſteht dennoch zu behaupten, daß die Alten bei der unerreichbaren Schönheit ihrer Skulpturen die Malerei nicht zu dem Grade der eigentlich maleriſchen Ausbildung bringen konnten, welchen dieſelbe in der chriſtlichen Zeit des Mittelalters und vornehmlich des ſechszehnten und ſiebenzehnten Jahrhunderts gewonnen hat. Dieß Zurückbleiben der Malerei hinter der Skulptur iſt bei den Alten an und für ſich zu präſumiren, weil der eigentlichſte Kern der griechiſchen Anſchauung mehr als mit jeder anderen Kunſt gerade mit dem Princip deſſen zuſammenſtimmt, was die Skulptur irgend zu leiſten im Stande iſt. In der Kunſt aber läßt ſich der geiſtige Gehalt nicht von der Darſtellungsweiſe abſcheiden. Fragen wir in dieſer Rückſicht, weshalb die Malerei erſt durch den Inhalt der romantiſchen Kunſtform zu ihrer eigenthümlichen Höhe emporgebracht ſey, ſo iſt eben die Innigkeit der Empfindung, die Seeligkeit und der Schmerz des Gemüths dieſer tiefere, eine geiſtige Beſeelung fordernde Gehalt, welcher der höheren maleriſchen Kunſtvollkommenheit den Weg gebahnt und dieſelbe nothwendig gemacht hat.

Ich will als Beiſpiel in dieſer Rückſicht nur an das wieder erinnern, was Raoul-Rochette von der Auffaſſung der Iſis, die den Horus auf den Knieen hält, anführt. Im Allgemeinen iſt das Sujet hier daſſelbe mit dem Gegenſtande chriſtlicher Madonnenbilder; eine göttliche Mutter mit ihrem Kinde. Der Unterſchied aber der Auffaſſung und Darſtellung deſſen, was in dieſem Gegenſtande liegt, iſt ungeheuer. Die ägyptiſche Iſis, welche in Basreliefs in ſolcher Situation vorkommt, hat nichts Mütterliches, keine Zärtlichkeit, keinen Zug der Seele und Empfindung, wie ſie doch ſelbſt den ſteiferen byzantiniſchen

Madonnenbildern nicht gänzlich fehlt. Was hat nun nicht gar Raphael, oder irgend ein anderer der großen italienischen Meister aus der Madonna und dem Christuskinde gemacht. Welche Tiefe der Empfindung, welch geistiges Leben, welche Innigkeit und Fülle, welche Hoheit oder Lieblichkeit, welch menschliches und doch ganz von göttlichem Geiste durchdrungenes Gemüth spricht uns aus jedem Zuge an. Und in wie unendlich mannigfaltigen Formen und Situationen ist dieser eine Gegenstand oft von den gleichen Meistern und mehr noch von verschiedenen Künstlern dargestellt worden. Die Mutter, die reine Jungfrau, die körperliche, die geistige Schönheit, Hoheit, Liebreiz, alles dieß und bei weitem mehr ist abwechselnd als Hauptcharakter des Ausdrucks herausgehoben. Ueberall aber ist es nicht die sinnliche Schönheit der Formen, sondern die geistige Beseelung, durch welche die Meisterschaft sich kund giebt und auch zur Meisterschaft der Darstellung führt. — Nun hat zwar die griechische Kunst die ägyptische weit überflügelt, und auch den Ausdruck des menschlichen Innern sich zum Gegenstande gemacht, aber die Innigkeit und Tiefe der Empfindung, welche in der christlichen Ausdrucksweise liegt, war sie doch nicht zu erreichen im Stande, und strebte auch, ihrem ganzen Charakter nach, gar nicht dieser Art der Beseelung zu. Der schon öfter von mir angeführte Faun z. B., der den jungen Bacchus auf den Armen hält, ist von höchster Lieblichkeit und Liebenswürdigkeit. Ebenso die Nymphen, die den Bacchus pflegen, eine Situation, welche eine kleine Gemme in schönster Gruppirung darstellt. Hier haben wir die ähnliche Empfindung unbefangener, begierdeloser, sehnsuchtsloser Liebe zum Kinde, aber selbst abgesehn von dem Mütterlichen, hat der Ausdruck dennoch die innere Seele, die Tiefe des Gemüths, welcher wir in christlichen Gemälden begegnen, in keiner Weise. Die Alten mögen zwar Portraits vortrefflich gemalt haben, aber weder ihre Auffassung der Naturdinge, noch ihre Anschauung von menschlichen und göttlichen Zuständen ist der Art gewesen, daß in Betreff

der Malerei eine ſo innige Begeiſtigung, als in der chriſtlichen Malerei, könnte zum Ausdruck gekommen ſeyn.

Daß aber die Malerei dieſe ſubjektivere Art der Beſeelung fordern muß, liegt ſchon in ihrem Material. Ihr ſinnliches Element nämlich, in welchem ſie ſich bewegt, iſt die Verbreitung in die Fläche, und das Geſtalten durch die Beſonderung der Farben, wodurch die Form der Gegenſtändlichkeit, wie ſie für die Anſchauung iſt, zu einem vom Geiſt an die Stelle der realen Geſtalt ſelbſt geſetzten künſtleriſchen Scheine verwandelt wird. Im Principe dieſes Materials liegt es, daß das Aeußerliche nicht mehr für ſich in ſeinem, wenn auch von Geiſtigem beſeelten, wirklichen Daſeyn letzte Gültigkeit behalten ſoll, ſondern in dieſer Realität gerade zu einem bloßen Scheinen des innern Geiſtes herabgebracht werden muß, der ſich für ſich als Geiſtiges anſchauen will. Einen anderen Sinn, wenn wir die Sache tiefer faſſen, hat dieſer Fortgang von der totalen Skulpturgeſtalt her nicht. Es iſt das Innere des Geiſtes, das ſich im Widerſchein der Aeußerlichkeit als Inneres auszudrücken unternimmt. Ebenſo führt dann zweitens die Fläche, auf welcher die Malerei ihre Gegenſtände erſcheinen macht, ſchon für ſich zu Umgebungen, Bezüglichkeiten, Verhältniſſen hinaus, und die Farbe fordert als Beſonderung des Scheinens nun auch eine Beſonderheit des Innern, welche erſt durch Beſtimmtheit des Ausdrucks, der Situation und Handlung klar werden kann, und deshalb unmittelbar Mannigfaltigkeit, Bewegung und partikulares inneres und äußeres Leben erheiſcht. Dieß Princip der Innerlichkeit als ſolcher, welche zugleich in ihrem wirklichen Erſcheinen mit der Vielgeſtaltigkeit des äußeren Daſeyns verknüpft iſt, und ſich aus dieſer partikularen Exiſtenz heraus als in ſich geſammeltes Fürſichſeyn zu erkennen giebt, haben wir aber als das Princip der romantiſchen Kunſtform geſehen, in deren Gehalt und Darſtellungsart deshalb das Element der Malerei einzig und allein ſeinen

schlechthin entsprechenden Gegenstand hat. Umgekehrt können wir gleichfalls sagen, die romantische Kunst, wenn sie zu Kunstwerken fortgehn wolle, müsse sich ein Material suchen, das mit ihrem Inhalte zusammenfalle, und finde dasselbe zunächst in der Malerei, welche deshalb in allen übrigen Gegenständen und Auffassungen mehr oder weniger formell bleibt. Wenn es daher außer der christlichen Malerei auch eine orientalische, griechische und römische giebt, so bleibt dennoch die Ausbildung, welche diese Kunst innerhalb der Grenzen des Romantischen gewonnen hat, ihr eigentlicher Mittelpunkt, und wir können von orientalischer und griechischer Malerei nur so sprechen, wie wir auch in der Skulptur, die im klassischen Ideal wurzelte und mit der Darstellung desselben ihre wahre Höhe erreichte, von einer christlichen Skulptur zu reden hatten, d. h. wir müssen zugestehen, daß die Malerei erst im Stoffe der romantischen Kunstform den Inhalt erfaßt, der ihren Mitteln und Formen vollständig zusagt, und deshalb auch in Behandlung solcher Gegenstände erst ihre Mittel nach allen Seiten gebrauchen und erschöpfen lernt.

Verfolgen wir diesen Punkt zunächst ganz im Allgemeinen, so ergiebt sich daraus für den Inhalt, das Material und die künstlerische Behandlungsweise der Malerei Folgendes.

a) Die Hauptbestimmung, sahen wir, ist für den Inhalt des Malerischen die für sich seyende Subjektivität.

α) Dadurch kann nun weder nach Seiten des Innern die Individualität ganz in das Substantielle eingehn, sondern muß im Gegentheil zeigen, wie sie jeden Gehalt in sich als dieses Subjekt enthält und in demselben sich, ihr Inneres, die eigene Lebendigkeit ihres Vorstellens und Empfindens hat und ausdrückt, noch kann die äußere Gestalt schlechthin, wie in der Skulptur, von der inneren Individualität beherrscht erscheinen. Denn die Subjektivität, obschon sie das Aeußere als die ihr zugehörige Objektivität durchdringt, ist dennoch zugleich aus dem Objektiven in sich zurückgehende Identität, welche durch diese Beschlossenheit

in ſich gegen das Aeußerliche gleichgültig wird und daſſelbe frei läßt. Wie deshalb in der geiſtigen Seite des Inhalts das Einzelne der Subjektivität nicht mit der Subſtanz und Allgemeinheit unmittelbar in Einheit geſetzt, ſondern zur Spitze des Fürſichſeyns in ſich reflektirt iſt, ſo wird nun auch im Aeußeren der Geſtalt die Beſonderheit und Allgemeinheit derſelben aus jener plaſtiſchen Vereinigung zum Vorwalten des Einzelnen und ſomit Zufälligeren und Gleichgültigeren in der Weiſe fortgehn, in welcher dieß auch ſonſt ſchon in der empiriſchen Wirklichkeit der herrſchende Charakter aller Erſcheinungen iſt.

β) Ein zweiter Punkt bezieht ſich auf die Ausdehnung, welche die Malerei durch ihr Princip in Rückſicht auf die darzuſtellenden Gegenſtände erhält.

Die freie Subjektivität läßt einer Seits der geſammten Breite der Naturdinge und allen Sphären der menſchlichen Wirklichkeit ihr ſelbſtſtändiges Daſeyn, anderer Seits aber kann ſie ſich in alles Beſondere hineinbegeben, und es zum Inhalt des Innern machen, ja erſt in dieſem Verflochtenſeyn mit der konkreten Wirklichkeit erweiſt ſie ſich ſelbſt als konkret und lebendig. Dadurch wird es dem Maler möglich, eine Fülle von Gegenſtänden in das Gebiet ſeiner Darſtellungen hineinzunehmen, welche der Skulptur unzugänglich bleiben. Der ganze Kreis des Religiöſen, die Vorſtellungen von Himmel und Hölle, die Geſchichte Chriſti, der Jünger, Heiligen u. ſ. f., die äußere Natur, das Menſchliche bis zu dem Vorüberfliehendſten in Situationen und Charakteren, alles und jedes kann hier Platz gewinnen. Denn zur Subjektivität gehört auch das Beſondere, Willkürliche und Zufällige des Intereſſes und Bedürfniſſes, das ſich deshalb gleichfalls zur Auffaſſung hervordrängt.

γ) Hiemit hängt die dritte Seite zuſammen, daß die Malerei das Gemüth zum Inhalt ihrer Darſtellungen ergreift. Was im Gemüth lebt, iſt nämlich in ſubjektiver Weiſe vorhanden, wenn es ſeinem Gehalt nach auch das Objektive und Abſolute

als solches ist. Denn die Empfindung des Gemüths kann zwar zu ihrem Inhalte das Allgemeine haben, das jedoch als Empfindung nicht die Form dieser Allgemeinheit beibehält, sondern so erscheint, wie ich, als dieses bestimmte Subjekt, mich darin weiß und empfinde. Um objektiven Gehalt in seiner Objektivität herauszustellen, muß ich mich selbst vergessen. So bringt die Malerei allerdings das Innere in Form äußerer Gegenständlichkeit vor die Anschauung, aber ihr eigentlicher Inhalt, den sie ausdrückt, ist die empfindende Subjektivität; weshalb sie denn auch nach der Seite der Form nicht so bestimmte Anschauungen des Göttlichen z. B. als die Skulptur zu liefern vermag, sondern nur unbestimmtere Vorstellungen, die in die Empfindung fallen. Dem scheint zwar der Umstand zu widersprechen, daß wir auch die äußere Umgebung des Menschen, Gebirge, Thäler, Wiesen, Bäche, Bäume, Gesträuch, Schiffe, das Meer, Wolken und Himmel, Gebäude, Zimmer u. s. f. vielfach von den berühmtesten Malern zum Gegenstande von Gemälden vorzugsweise ausgewählt sehen, doch was in solchen Kunstwerken den Kern ihres Inhaltes ausmacht, sind nicht diese Gegenstände selbst, sondern die Lebendigkeit und Seele der subjektiven Auffassung und Ausführung, das Gemüth des Künstlers, das sich in seinem Werke abspiegelt, und nicht nur ein bloßes Abbild äußerer Objekte, sondern zugleich sich selbst und sein Inneres liefert. Gerade dadurch erweisen sich die Gegenstände in der Malerei auch nach dieser Seite als gleichgültiger, weil das Subjektive an ihnen anfängt als Hauptsache hervorzustechen. In dieser Wendung gegen das Gemüth, das bei Gegenständen der äußern Natur oft nur ein allgemeiner Klang der Stimmung seyn kann, die hervorgebracht wird, unterscheidet sich die Malerei am meisten von Skulptur und Architektur, indem sie mehr in die Nähe der Musik tritt und aus der bildenden Kunst her den Uebergang zu der tönenden macht.

b) Das sinnliche Material nun zweitens der Malerei, im Unterschiede von der Skulptur, habe ich bereits mehrfach dem

allgemeinſten Grundzuge nach angegeben, ſo daß ich hier nur den näheren Zuſammenhang berühren will, in welchem dieß Material mit dem geiſtigen Inhalt ſteht, den es vorzugsweiſe zur Darſtellung zu bringen hat.

α) Das Nächſte, was in dieſer Rückſicht muß in Betracht gezogen werden, iſt der Umſtand, daß die Malerei die räumliche Totalität der drei Dimenſionen zuſammenzieht. Die vollſtändige Koncentration wäre die in den Punkt, als Aufhebung des Nebeneinander überhaupt, und als Unruhe in ſich dieſes Aufhebens, wie ſie dem Zeitpunkt zukommt. Zu dieſer konſequent durchgeführten Negation aber geht erſt die Muſik fort. Die Malerei dagegen läßt das Räumliche noch beſtehen, und tilgt nur eine der drei Dimenſionen, ſo daß ſie die Fläche zum Element ihrer Darſtellungen macht. Dieß Vermindern der drei Dimenſionen zur Ebene liegt in dem Princip des Innerlichwerdens, das ſich am Räumlichen als Innerlichkeit nur dadurch hervorthun kann, daß es die Totalität der Aeußerlichkeit nicht beſtehn läßt, ſondern ſie beſchränkt.

Gewöhnlich iſt man geneigt zu meinen, dieſe Reduktion ſey eine Willkür der Malerei, durch welche ihr ein Mangel anklebe. Denn ſie wolle ja doch Naturgegenſtände in deren ganzen Realität oder geiſtige Vorſtellungen und Empfindungen vermittelſt des menſchlichen Körpers und deſſen Gebehrden anſchaulich machen, für dieſen Zweck aber ſey die Fläche unzureichend und bleibe hinter der Natur zurück, welche in ganz anderer Vollſtändigkeit auftrete.

αα) Allerdings iſt die Malerei in Rückſicht auf das materiell Räumliche noch abſtrakter, als die Skulptur, aber dieſe Abſtraktion, weit entfernt eine bloß willkürliche Beſchränkung oder menſchliche Ungeſchicklichkeit, der Natur und ihren Produktionen gegenüber, zu ſeyn, macht gerade den nothwendigen Fortgang von der Skulptur her aus. Schon die Skulptur war nicht ein Nachbilden bloß des natürlichen, leiblichen Daſeyns, ſondern ein Reproduciren aus dem Geiſt, und ſtreifte deshalb von der Geſtalt

alle die Seiten der gewöhnlichen Naturexistenz ab, welche dem bestimmten darzustellenden Inhalt nicht entsprachen. Dieß betraf in der Skulptur die Partikularität der Färbung, so daß nur die Abstraktion der sinnlichen Gestalt übrig blieb. In der Malerei tritt nun das Entgegengesetzte ein, denn ihr Inhalt ist die geistige Innerlichkeit, die nur im Aeußeren kann zum Vorschein kommen, als aus demselben in sich hineingehend. So arbeitet die Malerei zwar auch für die Anschauung, doch in einer Weise, in welcher das Objektive, das sie darstellt, nicht ein wirkliches totales, räumliches Naturdaseyn bleibt, sondern zu einem Widerschein des Geistes wird, in welchem er seine Geistigkeit nur insofern offenbar macht, als er das reale Daseyn aufhebt, und es zu einem bloßen Scheinen im Geistigen für's Geistige umschafft.

ββ) Dadurch muß hier die Malerei der räumlichen Totalität Abbruch thun, und braucht nicht etwa nur aus Beschränktheit der menschlichen Natur auf diese Vollständigkeit Verzicht zu leisten. Indem nämlich der Gegenstand der Malerei seinem räumlichen Daseyn nach nur ein Scheinen des geistigen Innern ist, das die Kunst für den Geist darstellt, löst sich die Selbstständigkeit der wirklichen, räumlich vorhandenen Existenz auf, und erhält eine weit engere Beziehung auf den Zuschauer, als beim Skulpturwerk. Die Statue ist für sich überwiegend selbstständig, unbekümmert um den Beschauer, der sich hinstellen kann wohin er will; sein Standpunkt, seine Bewegungen, sein Umhergehn ist für das Kunstwerk etwas Gleichgültiges. Soll diese Selbstständigkeit noch bewahrt seyn, so muß das Skulpturbild nun auch dem Zuschauer auf jedem Standpunkte etwas geben können. Bewahrt aber muß dieß Fürsichseyn des Werks in der Skulptur bleiben, weil sein Inhalt das äußerlich und innerlich auf sich Beruhende, Abgeschlossene und Objektive ist. In der Malerei dagegen, deren Gehalt die Subjektivität, und zwar die in sich zugleich partikularisirte Innerlichkeit ausmacht, hat eben auch diese Seite der Entzweiung im Kunstwerk als Gegenstand

und Zuſchauer hervorzutreten, doch ſich unmittelbar dadurch aufzulöſen, daß das Werk, als das Subjektive darſtellend, nun auch ſeiner ganzen Darſtellungsweiſe nach die Beſtimmung herauskehrt, weſentlich nur für das Subjekt, für den Beſchauer und nicht ſelbſtſtändig für ſich dazuſeyn. Der Zuſchauer iſt gleichſam von Anfang an mit dabei, mit eingerechnet, und das Kunſtwerk nur für dieſen feſten Punkt des Subjekts. Für dieſe Beziehung auf die Anſchauung und deren geiſtigen Reflex aber iſt das bloße Scheinen der Realität genug, und die wirkliche Totalität des Raums ſogar ſtörend, weil dann die angeſchauten Objekte für ſich ſelbſt ein Daſeyn behalten, und nicht nur durch den Geiſt für ſeine eigene Anſchauung darſtellig gemacht erſcheinen. Die Natur vermag deshalb ihre Gebilde nicht auf eine Ebene zu reduciren, denn ihre Gegenſtände haben und ſollen zugleich ein reales Fürſichſeyn haben; in der Malerei jedoch liegt die Befriedigung nicht im wirklichen Seyn, ſondern in dem bloß theoretiſchen Intereſſe an dem äußerlichen Widerſcheinen des Innern, und ſie entfernt damit alle Bedürftigkeit und Anſtalt zu einer räumlichen, totalen Realität und Organiſation.

γγ) Mit dieſer Reduktion auf die Fläche hängt nun auch drittens der Umſtand zuſammen, daß die Malerei zur Architektur nur in einem entfernteren Bezuge ſteht als die Skulptur. Denn Skulpturwerke, ſelbſt wenn ſie ſelbſtſtändig für ſich auf öffentlichen Plätzen oder in Gärten aufgeſtellt werden, bedürfen immer eines architektoniſch behandelten Poſtamentes, während in Zimmern, Vorplätzen, Hallen u. ſ. f. entweder die Baukunſt nur als Umgebung der Statuen dient, oder umgekehrt Skulpturbilder als Ausſchmückung von Gebäuden gebraucht werden, und zwiſchen beiden dadurch ein engerer Zuſammenhang ſtattfindet. Die Malerei dagegen, ſey es in eingeſchloſſenen Zimmern, oder in offenen Hallen und im Freien, beſchränkt ſich auf die Wand. Sie hat urſprünglich nur die Beſtimmung, leere Wandflächen auszufüllen. Dieſem Berufe genügt ſie hauptſächlich bei den

Alten, welche die Wände der Tempel und später auch der Privatwohnungen in solcher Weise verzierten. Die gothische Baukunst, deren Hauptaufgabe die Umschließung in den grandiosesten Verhältnissen ist, bietet zwar noch größere Flächen, ja die immensesten, welche zu denken sind, doch tritt bei ihr sowohl für das Aeußere als auch für das Innere der Gebäude die Malerei nur in den früheren Mosaiken als Ausschmückung leerer Flächen ein; die spätere Architektur des vierzehnten Jahrhunderts besonders füllt im Gegentheil ihre ungeheuren Wandungen in einer selbst architektonischen Weise aus, wovon die Hauptfacade des Straßburger Münsters das großartigste Beispiel liefert. Hier sind die leeren Flächen außer den Eingangsthüren, der Rose und den Fenstern durch die über die Mauern hingezogenen fensterartigen Verzierungen, so wie durch Figuren mit vieler Zierlichkeit und Mannigfaltigkeit ausgeschmückt, so daß es dazu keiner Malereien mehr bedarf. Für die religiöse Architektur tritt daher die Malerei vornehmlich erst in Gebäuden wieder auf, welche sich dem Typus der alten Baukunst zu nähern anfangen. Im Ganzen jedoch trennt sich die christliche religiöse Malerei auch von der Baukunst ab, und verselbstständigt ihre Werke, wie z. B. in großen Altargemälden, in Kapellen oder auf Hochaltären. Zwar muß auch hier das Gemälde in Bezug auf den Charakter des Ortes bleiben, für welchen es bestimmt ist, im Uebrigen aber hat es seine Bestimmung nicht nur in der Ausfüllung von Wandflächen, sondern ist seiner selbst willen wie ein Skulpturwerk da. Endlich wird die Malerei zur Auszierung von Sälen und Zimmern in öffentlichen Gebäuden, Rathhäusern, Palästen, Privatwohnungen u. s. w. gebraucht, wodurch sie sich wieder enger mit der Architektur verbindet, eine Verbindung, durch welche jedoch ihre Selbstständigkeit als freie Kunst nicht verloren gehn darf.

β) Die weitere Nothwendigkeit nun aber für die Aufhebung der Raumdimensionen in der Malerei zur Fläche bezieht sich darauf, daß die Malerei die zugleich in sich besonderte, und

dadurch an mannigfaltigen Partikularitäten reiche Innerlichkeit auszudrücken den Beruf hat. Die bloße Beschränkung auf die räumlichen Formen der Gestalt, mit denen sich die Skulptur begnügen kann, löst sich deshalb in der reicheren Kunst auf, denn die Raumformen sind das Abstrakteste in der Natur, und es muß jetzt nach partikularen Unterschieden, insofern ein in sich mannigfaltigeres Material gefordert ist, gegriffen werden. Zum Princip der Darstellung im Räumlichen tritt daher die physikalisch specieller bestimmte Materie hinzu, deren Unterschiede, wenn sie für das Kunstwerk als die wesentlichen erscheinen sollen, dieß an der totalen Räumlichkeit, die nicht mehr das letzte Darstellungsmittel bleibt, selber zeigen, und der Vollständigkeit der Raumdimensionen Abbruch thun müssen, um das Erscheinen des Physikalischen herauszuheben. Denn die Dimensionen sind in der Malerei nicht durch sich selbst in ihrer eigentlichen Realität da, sondern werden nur durch dieß Physikalische scheinbar und sichtbar gemacht. —

αα) Fragen wir nun, welcher Art das physikalische Element sei, dessen sich die Malerei bedient, so ist dasselbe das Licht, als das allgemeine Sichtbarmachen der Gegenständlichkeit überhaupt.

Das bisherige sinnliche, konkrete Material der Architektur war die widerstandleistende, schwere Materie, welche besonders in der Baukunst gerade diesen Charakter der schweren Materie als drückender, lastender, tragender und getragener u. s. f. hervorkehrte, und die gleiche Bestimmung auch in der Skulptur noch nicht verlor. Die schwere Materie lastet, weil sie ihren materiellen Einheitspunkt nicht in sich selbst, sondern in Anderem hat, und diesen Punkt sucht, ihm zustrebt, durch den Widerstand anderer Körper aber, die dadurch zu tragenden werden, an ihrem Platze bleibt. Das Princip des Lichts ist das Entgegengesetzte der zu ihrer Einheit noch nicht aufgeschlossenen schweren Materie. Was man auch vom Licht sonst noch aussagen möge, so steht

doch nicht zu läugnen, daß es absolut leicht, nicht schwer und Widerstand leistend, sondern die reine Identität mit sich und damit die reine Beziehung auf sich, die erste Idealität, das erste Selbst der Natur sey. Im Licht beginnt die Natur zum erstenmal subjektiv zu werden, und ist nun das allgemeine physikalische Ich, das sich freilich weder zur Partikularität fortgetrieben, noch zur Einzelnheit und punktuellen Abgeschlossenheit in sich zusammengezogen hat, dafür aber die bloße Objektivität und Aeußerlichkeit der schweren Materie aufhebt und von der sinnlichen, räumlichen Totalität derselben abstrahiren kann. Nach dieser Seite, der ideelleren Qualität des Lichts wird es zum physikalischen Princip der Malerei.

ββ) Das Licht als solches nun aber existirt nur als die eine Seite, welche im Principe der Subjektivität liegt, nämlich als diese ideellere Identität. In dieser Rücksicht ist das Licht nur das Manifestiren, das sich jedoch hier in der Natur nur als das Sichtbarmachen überhaupt erweist, den besonderen Inhalt aber dessen, was es offenbart, außerhalb seiner als die Gegenständlichkeit hat, welche nicht das Licht, sondern das Andere desselben und damit dunkel ist. Diese Gegenstände nun giebt das Licht in ihren Unterschieden der Gestalt, Entfernung u. s. f. dadurch zu erkennen, daß es sie bescheint, d. h. ihre Dunkelheit und Unsichtbarkeit mehr oder weniger aufhellt, und einzelne Theile sichtbarer, d. h. als dem Beschauer näher hervortreten, andere dagegen als dunkler, d. h. als von dem Beschauer entfernter, zurücktreten läßt. Denn Hell und Dunkel als solches, insofern nicht die bestimmte Farbe des Gegenstandes dabei in Betracht kommt, bezieht sich überhaupt auf die Entfernung der beschienenen Objekte von uns in ihrer specifischen Beleuchtung. In diesem Verhältniß zur Gegenständlichkeit bringt das Licht nicht mehr das Licht als solches, sondern das in sich selbst schon partikularisirte Helle und Dunkele, Licht und Schatten hervor, deren mannigfaltige Figurationen die Gestalt und

Entfernung der Objekte von einander und vom Beschauer kenntlich machen. Dieß Princip ist es, dessen sich die Malerei bedient, weil die Besonderung von Hause aus in ihrem Begriffe liegt. Vergleichen wir sie in dieser Rücksicht mit der Skulptur und Architektur, so stellen diese Künste die realen Unterschiede der räumlichen Gestalt wirklich hin, und lassen Licht und Schatten durch die Beleuchtung, welche das natürliche Licht giebt, sowie durch die Stellung des Zuschauers bewirken, so daß die Rundung der Formen hier schon für sich vorhanden und Licht und Schatten, wodurch sie sichtbar wird, nur eine Folge dessen sind, was schon unabhängig von diesem Sichtbarwerden wirklich da war. In der Malerei dagegen gehört das Helle und Dunkele mit allen seinen Gradationen und feinsten Uebergängen selber zum Princip des künstlerischen Materials, und bringt nur den absichtlichen Schein von dem hervor, was Skulptur und Baukunst für sich real gestalten. Licht und Schatten, das Erscheinen der Gegenstände in ihrer Beleuchtung ist durch die Kunst und nicht durch das natürliche Licht bewirkt, welches deshalb nur dasjenige Hell und Dunkel und die Beleuchtung sichtbar macht, die hier schon von der Malerei producirt sind. Dieß ist der aus dem eigentlichen Material selbst hervorgehende positive Grund, weshalb die Malerei nicht der drei Dimensionen bedarf. Die Gestalt wird durch Licht und Schatten gemacht und ist für sich als reale Gestalt überflüssig.

γγ) Hell und Dunkel, Schatten und Licht, sowie ihr Ineinanderspielen sind nun aber drittens nur eine Abstraktion, welche als diese Abstraktion in der Natur nicht existirt und daher auch nicht als sinnliches Material gebraucht werden kann.

Das Licht nämlich, wie wir bereits sahen, bezieht sich auf das ihm Andere, das Dunkle. In diesem Verhältniß bleiben jedoch beide Principe nicht etwa selbstständig, sondern setzen sich als Einheit, als Ineinander von Licht und Dunkel. Das in dieser Weise in sich selbst getrübte, verdunkelte Licht, das aber

ebenso das Dunkle durchdringt und durchleuchtet, giebt das Princip für die Farbe, als eigentliches Material der Malerei. Das Licht als solches bleibt farblos, die reine Unbestimmtheit der Identität mit sich; zur Farbe, die gegen das Licht schon etwas relativ Dunkles ist, gehört das vom Licht Unterschiedene, eine Trübung, mit der sich das Princip des Lichts in eins setzt, und es ist deshalb eine schlechte und falsche Vorstellung, sich das Licht als aus den verschiedenen Farben, d. h. aus verschiedenen Verdunkelungen zusammengesetzt zu denken.

Gestalt, Entfernung, Abgrenzung, Rundung, kurz alle Raumverhältnisse und Unterschiede des Erscheinens im Raum werden in der Malerei nur durch die Farbe hervorgebracht, deren ideelleres Princip nun auch einen ideelleren Inhalt darzustellen befähigt ist, und durch die tieferen Gegensätze, die unendlich mannigfaltigen Mittelstufen, Uebergänge und Feinheiten der leisesten Nüancirung in Rücksicht auf die Fülle und Besonderheit der aufzunehmenden Gegenstände den allerbreitesten Spielraum gewährt. Es ist unglaublich, was hier in der That die bloße Färbung vollbringt. Zwei Menschen z. B. sind etwas schlechthin Unterschiedenes; jeder ist in seinem Selbstbewußtseyn wie in seinem körperlichen Organismus für sich eine abgeschlossene geistige und leibliche Totalität, und doch ist dieser ganze Unterschied in einem Gemälde nur auf den Unterschied von Farben reducirt. Hier hört solche Färbung auf, eine andere fängt an, und dadurch ist alles da, Form, Entfernung, Mienenspiel, Ausdruck, das Sinnlichste und das Geistigste. Und diese Reduktion dürfen wir, wie gesagt, nicht als Nothbehelf und Mangel ansehn, sondern umgekehrt; die Malerei entbehrt die dritte Dimension nicht etwa, sondern verwirft sie absichtlich, um das bloß räumlich Reale durch das höhere und reichere Princip der Farbe zu ersetzen.

γ) Dieser Reichthum erlaubt der Malerei nun auch in ihren Darstellungen die Totalität des Erscheinens auszubilden. Die Skulptur ist mehr oder weniger auf das feste in sich Abgeschlossen-

seyn der Individualität beschränkt; in der Malerei aber kann das Individuum nicht in der gleichen Begrenzung in sich und nach Außen gehalten bleiben, sondern tritt zur mannigfaltigsten Bezüglichkeit über. Denn einer Seits ist es, wie ich schon berührte, in einen weit näheren Bezug auf den Zuschauer gesetzt, anderer Seits erhält es einen mannigfaltigern Zusammenhang mit anderen Individuen und der äußeren Naturumgebung. Das bloße Scheinenmachen der Objektivität giebt die Möglichkeit, sich zu den weitesten Entfernungen und Räumen und allen den verschiedenartigsten darin vorkommenden Gegenständen in ein und demselben Kunstwerk auszubreiten, das jedoch als Kunstwerk ebensosehr ein in sich beschlossenes Ganzes seyn, und sich in dieser Abschließung nicht als ein bloß zufälliges Aufhören und Begrenzen, sondern als eine der Sache nach zu einander gehörige Totalität von Besonderheiten erweisen muß. —

c) Drittens haben wir, nach dieser allgemeinen Betrachtung des Inhalts und des sinnlichen Materials der Malerei, kurz noch das allgemeine Princip für die künstlerische Behandlungsart anzugeben.

Die Malerei läßt mehr als Skulptur und Baukunst die zwei Extreme zu, daß auf der einen Seite die Tiefe des Gegenstandes, der religiöse und sittliche Ernst der Auffassung und Darstellung der idealen Schönheit der Formen, und auf der anderen Seite, bei für sich genommen unbedeutenden Gegenständen, die Partikularität des Wirklichen und die subjektive Kunst des Machens zur Hauptsache wird. Wir können deshalb auch oft genug zwei Extreme des Urtheils hören; bald den Ausruf: welch herrlicher Gegenstand, welche tiefe, hinreißende, bewundrungswürdige Konception, welche Großheit des Ausdrucks, welche Kühnheit der Zeichnung; bald wieder den entgegengesetzten: wie herrlich, wie unvergleichlich gemalt. Dieß Auseinandertreten liegt im Begriff der Malerei selbst, ja man kann wohl sagen, daß beide Seiten in gleichmäßiger Ausbildung nicht zu vereinigen

ſind, ſondern daß jede für ſich ſelbſtſtändig werden muß. Denn die Malerei hat ſowohl die Geſtalt als ſolche, die Formen der Raumbegrenzung, als auch die Farbe zu ihrem Darſtellungsmittel, und ſteht durch dieſen ihren Charakter zwiſchen dem Idealen, Plaſtiſchen, und zwiſchen dem Extreme der unmittelbaren Beſonderheit des Wirklichen, wodurch auch zwei Arten der Malerei zum Vorſchein kommen. Die eine, die idealiſche, deren Weſen die Allgemeinheit iſt, die andere, welche das Einzelne in ſeiner engeren Partikularität darſtellt.

α) In dieſer Rückſicht hat die Malerei erſtens, wie die Skulptur, das Subſtantielle, die Gegenſtände des religiöſen Glaubens, die großen Begebenheiten der Geſchichte, die hervorragendſten Individuen aufzunehmen, obſchon ſie dieß Subſtantielle in Form innerer Subjektivität zur Anſchauung bringt. Hier iſt die Großartigkeit, der Ernſt der dargeſtellten Handlung, die Tiefe des darin ausgedrückten Gemüths das, worauf es ankommt, ſo daß die Ausbildung und Anwendung all der reichen Kunſtmittel, deren die Malerei fähig iſt, und der Geſchicklichkeit, welche der vollkommen virtuoſe Gebrauch dieſer Mittel erfordert, hier noch ihr vollſtändiges Recht nicht erhalten kann. Es iſt die Macht des darzuſtellenden Gehalts und die Verſenkung in das Weſentliche und Subſtantielle deſſelben, welche jene überwiegende Fertigkeit in der Kunſt des Malens als das noch Unweſentlichere zurückdrängen. So ſind z. B. die raphaeliſchen Kartons von unſchätzbarem Werth, und zeigen die ganze Vortrefflichkeit der Konception, obſchon Raphael, ſelbſt bei ausgeführten Gemälden, welche Meiſterſchaft er auch in Zeichnung, Reinheit idealer und dennoch durchweg lebendiger individueller Geſtalten, Kompoſition und Kolorit erreicht haben mag, gewiß im Kolorit, im Landſchaftlichen u. ſ. f. von den holländiſchen Meiſtern übertroffen wird. Mehr noch iſt dieß bei früheren italieniſchen Heroen der Kunſt der Fall, gegen welche ſchon Raphael ebenſoſehr in Tiefe, Macht und Innigkeit des Ausdrucks zurückſteht, als er ſie in Kunſt des

Malens, in Schönheit lebendiger Gruppirung, in Zeichnung u. ſ. f. überflügelt hat.

β) Umgekehrt aber darf, wie wir ſahen, die Malerei nicht bei dieſer Vertiefung in das Gehaltvolle der Subjektivität und deren Unendlichkeit ſtehen bleiben, ſondern ſie hat die Beſonderheit, das, was ſonſt nur das Beiweſen, die Umgebung und den Hintergrund gleichſam ausmacht, ſelbſtſtändig zu entlaſſen und frei zu machen. In dieſem Fortgange nun vom tiefſten Ernſte zur Aeußerlichkeit des Partikularen muß ſie bis zum Extrem der Erſcheinung ſelbſt als ſolcher, d. h. bis dahin durchdringen, wo aller Inhalt gleichgültig und das künſtleriſche Scheinenmachen das Hauptintereſſe wird. Mit höchſter Kunſt ſehen wir die flüchtigſten Scheine des Himmels, der Tageszeit, der Waldbeleuchtung, die Scheine und Widerſcheine der Wolken, Wellen, Seen, Ströme, das Schimmern und Blinken des Weins im Glaſe, den Glanz des Auges, das Momentane des Blicks, Lächelns u. ſ. f. fixiren. Die Malerei ſchreitet hier vom Idealiſchen zur lebendigen Wirklichkeit fort, deren Effekt der Erſcheinung ſie beſonders durch Genauigkeit und Ausführung jeder einzelnſten Parthie erreicht. Doch iſt dieß keine bloße Emſigkeit der Ausarbeitung, ſondern ein geiſtreicher Fleiß, der jede Beſonderheit für ſich vollendet und doch das Ganze in Zuſammenhang und Fluß erhält, und hiezu der größten Kunſt bedarf. Hier ſcheint nun die dadurch erreichte Lebendigkeit im Scheinenmachen des Wirklichen eine höhere Beſtimmung als das Ideal zu werden, und bei keiner Kunſt iſt deshalb mehr über Ideal und Natur geſtritten, wie ich ſchon früher bei anderer Gelegenheit weitläufiger beſprochen habe. Man könnte allerdings die Anwendung aller Kunſtmittel bei einem ſo geringfügigen Stoff als eine Verſchwendung tadeln, die Malerei jedoch darf ſich dieſes Stoffs nicht entſchlagen, der wieder ſeiner Seits und allein dazu geeignet iſt, mit ſolcher Kunſt behandelt zu werden, und dieſe unendliche Subtilität und Delikateſſe des Scheinens zu gewähren. —

γ) Bei diesem allgemeineren Gegensatze nun aber bleibt die künstlerische Behandlung nicht stehen, sondern geht, da die Malerei überhaupt auf dem Principe der Subjektivität und Besonderheit beruht, zu einer näheren Partikularisation und Vereinzlung fort. Die Baukunst und Skulptur zeigt zwar auch nationale Unterschiede, und besonders in der Skulptur läßt sich bereits eine nähere Individualität von Schulen und einzelnen Meistern erkennen; in der Malerei aber dehnt sich diese Verschiedenheit und Subjektivität der Darstellungsweise ganz ebenso ins Weite und Unberechenbare aus, als die Gegenstände, welche sie ergreifen darf, nicht im voraus können begrenzt werden. Hier vornehmlich macht sich der partikulare Geist der Völker, Provinzen, Epochen und Individuen geltend, und betrifft nicht nur die Wahl der Gegenstände und den Geist der Konception, sondern auch die Art der Zeichnung, Gruppirung, des Kolorits, der Pinselführung, Behandlung bestimmter Farben u. s. f. bis auf subjektive Manieren und Angewöhnungen herunter.

Weil die Malerei sich im Innern und Besondern so unbeschränkt zu ergehn die Bestimmung hat, so ist nun allerdings ebenso des Allgemeinen wenig, was sich bestimmt von ihr sagen läßt, als es des Bestimmten wenig giebt, das im Allgemeinen von ihr könnte angeführt werden. Dennoch dürfen wir uns nicht mit dem begnügen, was ich bisher von dem Princip des Inhalts, des Materials und der künstlerischen Behandlung erläutert habe, sondern müssen, wenn wir auch das Empirische in seiner weitschichtigen Mannigfaltigkeit bei Seite stellen, noch einige besondere Seiten, die sich als durchgreifend erweisen, einer näheren Betrachtung unterwerfen.

2. Besondere Bestimmtheiten der Malerei.

Die verschiedenen Gesichtspunkte, nach der wir diese festere Charakteristik zu unternehmen haben, sind uns schon durch die

bisherige Erörterung vorgeſchrieben. Sie betreffen wiederum den Inhalt, das Material und die künſtleriſche Behandlung beider.

Was erſtens den Inhalt angeht, ſo haben wir zwar als den entſprechenden Stoff den Gehalt der romantiſchen Kunſtform geſehn, wir müſſen jedoch die weitere Frage nach den beſtimmteren Kreiſen aus dem Reichthume dieſer Kunſtform aufwerfen, welche ſich mit der maleriſchen Darſtellung vorzugsweiſe zuſammenzuſchließen geeignet ſind.

Zweitens kennen wir wohl das Princip des ſinnlichen Materials, müſſen aber jetzt die Formen näher beſtimmen, welche auf der Fläche durch Färbung ausdrückbar ſind, inſofern die menſchliche Geſtalt und die ſonſtigen Naturdinge ſollen zur Erſcheinung kommen, um die Innerlichkeit des Geiſtes kundzugeben.

Drittens fragt es ſich in der gleichen Weiſe nach der Beſtimmtheit der künſtleriſchen Auffaſſung und Darſtellung, welche dem verſchiedenen Character des Inhalts in ſelber unterſchiedener Weiſe entſpricht, und dadurch beſondere Arten der Malerei herbeiführt.

a) Ich habe ſchon früher daran erinnert, daß die Alten vortreffliche Maler gehabt haben, zugleich aber bemerkt, daß der Beruf der Malerei erſt durch die Anſchauungsweiſe und Art der Empfindung zu erfüllen ſey, welche ſich in der romantiſchen Kunſtform thätig erweiſt. Dem ſcheint nun aber von Seiten des Inhalts her betrachtet, der Umſtand zu widerſprechen, daß gerade auf dem Höhepunkte der chriſtlichen Malerei, zur Zeit Raphael's, Correggio's, Rubens u. ſ. f. mythologiſche Gegenſtände Theils für ſich, Theils zur Ausſchmückung und Allegoriſirung von großen Thaten, Triumphen, Heirathen der Fürſten u. ſ. f. ſind benutzt und dargeſtellt worden. Aehnliches iſt auch in neueſter Zeit vielfach wieder zur Sprache gekommen. So hat Göthe z. B. die Beſchreibungen des Philoſtrat von Polygnot's Gemälden wieder aufgenommen und dieſe Sujets ſehr ſchön mit poetiſcher Auffaſſung für den Maler aufgefriſcht und erneuert. Iſt nun

aber mit solchen Vorschlägen die Forderung verbunden, die Gegenstände der griechischen Mythologie und Sagengeschichte, oder auch Scenen aus der römischen Welt, zu denen die Franzosen in einer gewissen Epoche ihrer Malerei große Vorliebe gezeigt haben, im specifischen Sinne und Geist der Alten selbst aufzufassen und darzustellen, so ist hiergegen sogleich im Allgemeinen einzuwenden, daß sich dieß Vergangene nicht in's Leben zurückrufen lasse, und das Specifische der Antike dem Princip der Malerei nicht vollkommen gemäß sey. Der Maler muß deshalb aus diesen Stoffen etwas ganz anderes machen, einen ganz anderen Geist, eine andere Empfindungs- und Veranschaulichungsweise, als bei den Alten selber darin lag, hineinlegen, um solchen Inhalt mit den eigentlichen Aufgaben und Zwecken der Malerei in Einklang zu bringen. So ist denn auch der Kreis antiker Stoffe und Situationen im Ganzen nicht derjenige, welchen die Malerei in konsequenter Entwickelung ausgebildet hat, sondern er ist im Gegentheil als ein zugleich heterogenes Element, das wesentlich erst muß umgearbeitet werden, verlassen worden. Denn wie ich schon mehrfach andeutete, hat die Malerei vornehmlich das zu ergreifen, dessen Darstellung sie vornehmlich der Skulptur, Musik und Poesie gegenüber vermittelst der äußerlichen Gestalt gewähren kann. Es ist dieß die Koncentration des Geistes in sich, welche der Skulptur auszudrücken versagt bleibt, während die Musik wiederum nicht zum Aeußerlichen der Erscheinung des Innern herübertreten und die Poesie selbst nur eine unvollkommene Anschauung des Leiblichen geben kann. Die Malerei dagegen ist beide Seiten noch zu verknüpfen im Stande, sie vermag im Aeußerlichen selbst die volle Innigkeit auszudrücken, und hat sich deshalb auch die empfindungsreiche Tiefe der Seele, und ebenso die tief eingeprägte Besonderheit des Charakters und Charakteristischen zum wesentlichen Inhalt zu nehmen; die Innigkeit des Gefühls überhaupt und die Innigkeit im Besondern, für deren Ausdruck bestimmte Begebenheiten, Verhältnisse, Situa-

tionen nicht bloß als Explikation des individuellen Charakters erſcheinen müſſen, ſondern die ſpecifiſche Beſonderheit ſich als in die Seele und Phyſiognomie ſelbſt tief eingeſchnitten, eingewurzelt, und als von der äußeren Geſtalt ganz aufgenommen zu zeigen hat.

Zum Ausdruck der Innigkeit überhaupt nun aber iſt nicht die urſprünglich ideale Selbſtſtändigkeit und Großartigkeit des Klaſſiſchen erforderlich, in welcher die Individualität in dem unmittelbaren Einklang mit dem Subſtantiellen ſeiner geiſtigen Weſenheit und dem Sinnlichen ſeiner körperlichen Erſcheinung bleibt; ebenſowenig genügt der Darſtellung des Gemüths die natürliche Heiterkeit, die griechiſche Frohheit des Genuſſes und ſelige Verſenktheit, ſondern zur wahren Tiefe und Innigkeit des Geiſtes gehört, daß die Seele ihre Gefühle, Kräfte, ihr ganzes inneres Leben durchgearbeitet, daß ſie vieles überwunden, Schmerzen gelitten, Seelenangſt und Seelenleiden ausgeſtanden, doch in dieſer Trennung ſich erhalten habe, und aus ihr in ſich zurückgekehrt ſey. Die Alten ſtellen uns in dem Mythos vom Herkules zwar auch einen Heros hin, der nach vielen Mühſeligkeiten unter die Götter verſetzt wird und dort einer ſeligen Ruhe genießt, aber die Arbeit, die Herkules vollbringt, iſt nur eine äußere Arbeit, die Seligkeit, die ihm als Lohn zugetheilt wird, nur ein ſtilles Ausruhen, und die alte Prophezeiung, daß Zeus Reich durch ihn zu Ende gebracht werden ſolle, hat er, der höchſte griechiſche Held, nicht wahr gemacht, ſondern das Ende der Regierung jener ſelbſtſtändigen Götter fängt erſt da an, wo der Menſch, ſtatt äußerlicher Drachen und lernäiſcher Schlangen, die Drachen und Schlangen der eigenen Bruſt, die innere Härtigkeit und Sprödigkeit der Subjektivität überwindet. Nur hierdurch wird die natürliche Heiterkeit zu jener höheren Heiterkeit des Geiſtes, welche den Durchgang durch das negative Moment der Entzweiung vollendet, und ſich durch dieſe Arbeit die unendliche Befriedigung errungen hat. Die Empfindung der Heiterkeit und des Glücks muß verklärt und zur Seligkeit geläutert ſeyn. Denn

Glück und Glückseligkeit enthalten noch ein zufälliges natürliches Zusammenstimmen des Subjekts mit äußeren Zuständen; in der Seligkeit aber ist das Glück, das sich noch auf die unmittelbare Existenz bezieht, fortgelassen, und das Ganze in die Innerlichkeit des Geistes verlegt. Seligkeit ist eine Befriedigung, die erworben und so allein berechtigt ist; eine Heiterkeit des Sieges, das Gefühl der Seele, welche das Sinnliche und Endliche in sich ausgetilgt und damit die Sorge abgeworfen hat, die immer auf der Lauer steht; selig ist die Seele, die zwar in Kampf und Qual eingegangen ist, doch über ihr Leiden triumphirt.

α) Fragen wir jetzt nach dem, was in diesem Inhalt das eigentlich Ideale seyn kann, so ist es die Versöhnung des subjektiven Gemüthes mit Gott, der in seiner menschlichen Erscheinung selbst diesen Weg der Schmerzen durchgemacht hat. Die substantielle Innigkeit ist nur die der Religion, der Frieden des Subjekts, das sich empfindet, doch nur wahrhaft befriedigt ist, insofern es sich in sich gesammelt, sein irdisches Herz gebrochen, sich über die bloße Natürlichkeit und Endlichkeit des Daseyns erhoben, und in dieser Erhebung sich die allgemeine Innigkeit, die Innigkeit und Einigkeit in und mit Gott erworben hat. Die Seele will sich, aber sie will sich in einem Anderen, als sie selbst in ihrer Partikularität ist, sie giebt sich deshalb auf gegen Gott, um in ihm sich selber zu finden und zu genießen. Dieß ist der Charakter der Liebe, die Innigkeit in ihrer Wahrheit, die begierdelose, religiöse Liebe, welche dem Geiste Versöhnung, Frieden und Seligkeit giebt. Sie ist nicht der Genuß und die Freude wirklicher, lebendiger Liebe, sondern leidenschaftslos, ja ohne Neigung, nur ein Neigen der Seele; eine Liebe, in der nach der natürlichen Seite ein Tod, ein Abgestorbenseyn ist, so daß das wirkliche Verhältniß als irdische Verbindung und Beziehung von Menschen zu Menschen als ein vergängliches vorschwebt, das so, wie es existirt, wesentlich nicht seine Vollkommenheit hat, sondern den Mangel der Zeitlichkeit und Endlichkeit in sich trägt

und damit eine Erhebung in ein Jenſeits herbeiführt, die zugleich ein ſehnſuchtsloſes, begierdeloſes Bewußtſeyn und Genießen der Liebe bleibt.

Dieſer Zug macht das ſeelenvolle, innere, höhere Ideale aus, das jetzt an die Stelle der ſtillen Größe und Selbſtſtändigkeit der Antike tritt. Den Göttern des klaſſiſchen Ideals fehlt es zwar gleichfalls nicht an einem Zug von Trauer, an dem ſchickſalsvollen Negativen, welches das Scheinen der kalten Nothwendigkeit an dieſen heiteren Geſtalten iſt, die jedoch, in ſelbſtſtändiger Göttlichkeit und Freiheit, ihrer einfachen Größe und Macht gewiß bleiben. Solch eine Freiheit aber iſt nicht die Freiheit der Liebe, die ſeelenvoller und inniger iſt, da ſie in einem Verhalten von Seele zu Seele, von Geiſt zu Geiſt liegt. Dieſe Innigkeit entzündet den in dem Gemüth gegenwärtigen Strahl der Seligkeit, einer Liebe, die im Leiden und höchſten Verluſt ſich nicht etwa nur getröſtet oder gleichgültig fühlt, ſondern je tiefer ſie leidet, deſto tiefer auch darin das Gefühl und die Gewißheit der Liebe findet, und im Schmerze zeigt, an ſich und in ſich überwunden zu haben. In den Idealen der Alten dagegen ſehen wir, unabhängig von jenem angedeuteten Zuge einer ſtillen Trauer, wohl nur den Ausdruck des Schmerzes edler Naturen, wie z. B. in der Niobe und dem Laokoon; ſie vergehen nicht in Klage und Verzweiflung, ſondern bewähren ſich groß und hochherzig darin, aber dieſes Bewahren ihrer ſelbſt bleibt leer, das Leiden, der Schmerz iſt gleichſam das Letzte, und an die Stelle der Ausſöhnung und Befriedigung muß eine kalte Reſignation treten, in welcher das Individuum, ohne in ſich zuſammen zu brechen, das aufgiebt, woran es feſtgehalten hatte. Nicht das Niedrige iſt zerdrückt, keine Wuth, keine Verachtung oder Verdrießlichkeit giebt ſich kund, aber die Hoheit der Individualität iſt doch nur ein ſtarres Beiſichſeyn, ein erfüllungsloſes Ertragen des Schickſals, in welchem der Adel und Schmerz der Seele

nicht als ausgeglichen erscheinen. Den Ausdruck der Seligkeit und Freiheit hat erst die romantische religiöse Liebe.

Diese Einigkeit und Befriedigung nun ist ihrer Natur nach geistig konkret, denn sie ist die Empfindung des Geistes, der sich in einem Anderen Eins mit sich selber weiß. Dadurch sind hier, wenn der dargestellte Inhalt vollständig seyn soll, zwei Seiten gefordert, insofern zur Liebe die Verdoppelung geistiger Persönlichkeit nothwendig ist; sie beruht auf zwei selbstständigen Personen, welche dennoch das Gefühl ihrer Einheit haben. Mit dieser Einheit jedoch ist immer zugleich das Moment des Negativen verbunden. Die Liebe nämlich gehört der Subjektivität an, das Subjekt aber ist dieses für sich bestehende Herz, das um zu lieben von sich selbst ablassen, sich aufgeben, den spröden Punkt seiner Eigenthümlichkeit opfern muß. Dieß Opfer macht das Rührende in der Liebe aus, die nur in der Hingebung lebt und empfindet. Wenn deshalb der Mensch dennoch in dem Hingeben sein Selbst zurückerhält und in dem Aufheben seines Fürsichseyns gerade zum affirmativen Fürsichseyn gelangt, so bleibt bei dem Gefühl dieser Einigkeit und ihres höchsten Glücks doch das Negative, die Rührung übrig, nicht sowohl als Empfindung des Opfers, als vielmehr der unverdienten Seligkeit, sich dessenohngeachtet selbstständig und mit sich in Einheit zu fühlen. Die Rührung ist das Gefühl des dialektischen Widerspruchs, die Persönlichkeit aufgegeben zu haben und doch selbstständig zu seyn, ein Widerspruch, der in der Liebe vorhanden und in ihr ewig gelöst ist.

Was nun die Seite der besonderen menschlichen Subjektivität in dieser Innigkeit anbetrifft, so hebt die Eine beseligende, den Himmel in ihr genießende Liebe über das Zeitliche und die besondere Individualität des Charakters hinaus, der etwas Gleichgültiges wird. Schon die Götterideale der Skulptur gehen, wie bemerkt worden, in einander über, indem sie aber dem Inhalt und dem Kreise der ersten, unmittelbaren Individualität nicht entnommen sind, so bleibt diese Individualität dennoch die wesentliche Form

der Darstellung. In jenem reinen Strahle der Seligkeit dagegen ist die Besonderheit aufgehoben, vor Gott sind alle Menschen gleich, oder vielmehr die Frömmigkeit macht sie wirklich gleich, so daß es nur die angegebene Koncentration der Liebe ist, auf deren Ausdruck es ankommt, und welche ebenso des Glücks oder dieses und jenes einzelnen Gegenstandes nicht bedarf. Freilich braucht auch die religiöse Liebe zu ihrer Existenz bestimmte Individuen, die auch außer dieser Empfindung einen anderweitigen Kreis ihres Daseyns haben, da jedoch die seelenvolle Innigkeit hier den eigentlich idealen Inhalt abgiebt, so findet dieselbe nicht in der besonderen Verschiedenheit des Charakters und seines Talentes, seiner Verhältnisse und Schicksale ihre Aeußerung und Wirklichkeit, sondern ist vielmehr darüber erhoben. Wenn man daher in unserer Zeit die Rücksicht auf den Unterschied der Subjektivität des Charakters zur Hauptsache in der Erziehung und in dem, was der Mensch an sich selbst zu fordern hat, machen hört, woraus der Grundsatz folgt, daß jeder anders behandelt werden, und sich selbst anders behandeln müsse, so steht diese Sinnesweise ganz im Gegensatz gegen die religiöse Liebe, in welcher dergleichen Verschiedenheiten zurücktreten. Umgekehrt aber erhält die individuelle Charakteristik, gerade weil sie das Unwesentliche ist, das sich mit dem geistigen Himmelreich der Liebe nicht absolut verschmelzt, hier eine größere Bestimmtheit, indem dieselbe, dem Principe der romantischen Kunstform gemäß, frei wird, und sich um so charakteristischer ausprägt, als sie die klassische Schönheit, das Durchdrungenseyn der unmittelbaren Lebendigkeit und endlichen Besonderheit von dem geistigen religiösen Gehalte nicht zu ihrem höchsten Gesetze hat. Dessen ohnerachtet aber kann und soll dieß Charakteristische nicht jene Innigkeit der Liebe trüben, die nun ihrer Seits gleichfalls an das Charakteristische als solches nicht gebunden, sondern frei geworden ist, und für sich das wahrhaft selbstständige geistige Ideale ausmacht.

Den idealen Mittelpunkt nun und Hauptinhalt des religiö-

sen Gebietes bildet, wie schon bei Betrachtung der romantischen Kunstform auseinandergesetzt ist, die in sich versöhnte, befriedigte Liebe, deren Gegenstand in der Malerei, da dieselbe auch den geistigsten Gehalt in Form menschlicher, leiblicher Wirklichkeit darzustellen hat, kein bloßes geistiges Jenseits bleiben, sondern wirklich und gegenwärtig seyn muß. Hiernach können wir die heilige Familie und vornehmlich die Liebe der Madonna zum Kinde, als den schlechthin gemäßen idealen Inhalt dieses Kreises bezeichnen. Diesseits und jenseits dieses Mittelpunkts aber breitet sich noch ein weiter, wenn auch in einer oder anderer Rücksicht weniger in sich selbst für die Malerei vollkommener Stoff aus. Die Gliederung dieses gesammten Inhalts können wir folgendermaßen feststellen.

αα) Der erste Gegenstand ist das Objekt der Liebe selbst in einfacher Allgemeinheit und ungetrübter Einheit mit sich — Gott selbst in seinem erscheinungslosen Wesen — Gott Vater. Hier hat die Malerei jedoch, wenn sie Gott den Vater, wie die religiöse christliche Vorstellung ihn zu fassen hat, darstellen will, große Schwierigkeiten zu überwinden. Der Vater der Götter und Menschen als besonderes Individuum ist in der Kunst in Zeus erschöpft. Was dagegen dem christlichen Gott Vater sogleich abgeht, ist die menschliche Individualität, in welcher die Malerei das Geistige allein wiederzugeben im Stande ist. Denn für sich genommen ist Gott Vater zwar geistige Persönlichkeit und höchste Macht, Weisheit u. s. f., aber als gestaltlos und als eine Abstraktion des Gedankens festgehalten. Die Malerei aber kann die Anthropomorphosirung nicht vermeiden, und muß ihm deshalb eine menschliche Gestalt zutheilen. Wie allgemein nun, wie hoch, innerlich und machtvoll sie dieselbe auch halten möge, so wird daraus dennoch nur ein männliches, mehr oder weniger ernstes Individuum entstehen, das mit der Vorstellung von Gott Vater nicht vollständig zusammenfällt. Von den alten Niederländern z. B. hat van Eyck in dem Gott Vater des Altarbildes

zu Gent das Vortrefflichste erreicht, was in dieser Sphäre kann geleistet werden; es ist dieß ein Werk, das man dem olympischen Jupiter an die Seite stellen kann; aber wie vollendet es auch durch den Ausdruck der ewigen Ruhe, Hoheit, Macht, Würde u. s. f. seyn mag — und es ist in der Konception und Ausführung so tief und großartig als irgend möglich — so bleibt doch darin für unsere Vorstellung etwas Unbefriedigendes. Denn das, als was Gott Vater vorgestellt wird, ein zugleich menschliches Individuum, ist erst Christus der Sohn. In ihm erst schauen wir dieß Moment der Individualität und des Menschseyns als ein göttliches Moment, und zwar so an, daß sich dasselbe nicht als eine unbefangene Phantasiegestalt, wie bei den griechischen Göttern, sondern als die wesentliche Offenbarung, als die Hauptsache und Hauptbedeutung erweist.

ββ) Das wesentlichere Objekt der Liebe wird daher in den Darstellungen der Malerei Christus seyn. Mit diesem Gegenstande nämlich tritt die Kunst zugleich in's Menschliche hinüber, das sich hier außer Christus noch zu einem weiteren Kreise ausbreitet, zur Darstellung der Maria, des Joseph, Johannes, der Jünger u. s. f., sowie endlich des Volkes, das Theils dem Heiland folgt, Theils seine Kreuzigung verlangt und ihn in seinen Leiden verhöhnt.

Hier kehrt nun aber die soeben erwähnte Schwierigkeit wieder, wenn Christus, wie dieß in Brustbildern, Portraits gleichsam, geschehen ist, in seiner Allgemeinheit soll gefaßt und dargestellt werden. Ich muß gestehen, daß für mich wenigstens, die Christusköpfe, die ich gesehn habe, von Carracci z. B., vornehmlich der berühmte Kopf von van Eyck in der ehemaligen Solly'schen Sammlung, jetzt in dem Berliner Museum, und der von Hemling bei den Gebrüdern Boisserée, jetzt in München, für mich nicht das Befriedigende haben, das sie gewähren sollen. Der eyckische ist zwar in der Form, der Stirn, Farbe, der ganzen Konception sehr großartig, aber der Mund und das Auge drücken nichts zugleich Uebermenschliches aus. Der Eindruck ist mehr der eines

ſtarren Ernſtes, welcher durch das Typiſche der Form, Scheitelung des Haars u. ſ. f. noch vermehrt wird. Sind dergleichen Köpfe dagegen in Ausdruck und Geſtalt gegen das individueller Menſchliche hingewendet, und damit zugleich in das Mildere, Weichere, Sanfte, ſo verlieren ſie leicht an Tiefe und Macht der Wirkung; am wenigſten aber, wie ich ſchon früher anführte, paßt für ſie die Schönheit der griechiſchen Form.

In gemäßerer Weiſe kann daher Chriſtus in den Situationen ſeines wirklichen Lebens zum Gegenſtande von Gemälden genommen werden. Doch iſt in dieſer Rückſicht ein weſentlicher Unterſchied nicht zu überſehen. In der Lebensgeſchichte Chriſti nämlich iſt zwar einer Seits die menſchliche Subjektivität Gottes ein Hauptmoment; Chriſtus wird einer der Götter, aber als wirklicher Menſch, und tritt ſo als einer derſelben unter die Menſchen zurück, in deren Erſcheinungsweiſe er deshalb auch, ſoweit ſie das geiſtige Innere ausdrückt, dargeſtellt werden kann. Anderer Seits aber iſt er nicht nur einzelner Menſch, ſondern durchaus Gott. In ſolchen Situationen nun, wo dieſe Göttlichkeit aus der menſchlichen Subjektivität hervorbrechen ſoll, ſtößt die Malerei auf neue Schwierigkeiten. Die Tiefe des Gehalts fängt an zu übermächtig zu werden. Denn in den meiſten Fällen, wo Chriſtus z. B. lehrt, wird die Kunſt es nicht viel weiter bringen, als daß ſie ihn als den edelſten, würdigſten, weiſeſten Mann darſtellt, etwa wie Pythagoras oder ſonſt einen anderen Weiſen in Raphael's Schule von Athen. Eine vornehmlichſte Aushülfe iſt deshalb nur darin zu ſuchen, daß die Malerei die Göttlichkeit Chriſti hauptſächlich im Vergleiche zu ſeiner Umgebung, beſonders im Kontraſte gegen das Sündliche, die Reue und Buße oder die Niedrigkeit und Schlechtigkeit im Menſchen zur Anſchauung bringt, oder umgekehrt durch Anbetende, welche als Menſchen, als ſeines Gleichen durch ihre Anbetung ihn, der erſcheint und da iſt, der unmittelbaren Exiſtenz entrücken, ſo daß wir ihn in den Himmel des Geiſtes gehoben werden ſehen, und zugleich den Anblick haben,

daß er nicht nur als Gott, ſondern als gewöhnliche, natürliche, nicht ideale Geſtalt erſchienen iſt, und als Geiſt weſentlich ſein Daſeyn in der Menſchheit, der Gemeinde hat, und im Reflexe derſelben ſeine Göttlichkeit ausdrückt. Dieſen geiſtigen Reflex jedoch müſſen wir nicht ſo nehmen, als wenn Gott in der Menſchheit als in einer bloßen Accidenz oder äußeren Geſtaltung und Ausdrucksweiſe vorhanden ſey, ſondern wir müſſen das geiſtige Daſeyn im Bewußtſeyn des Menſchen als die weſentliche geiſtige Exiſtenz Gottes anſehn. Eine ſolche Darſtellungsart wird beſonders da einzutreten haben, wo Chriſtus als Mann, Lehrer, als Auferſtandener, oder verklärt und gen Himmel fahrend uns vor Augen geſtellt werden ſoll. In dergleichen Situationen nämlich ſind die Mittel der Malerei, die menſchliche Geſtalt und ihre Farbe, das Antlitz, der Blick des Auges an und für ſich nicht zureichend, um das vollkommen auszudrükken, was in Chriſtus liegt. Am wenigſten aber kann hier die antike Schönheit der Formen ausreichen. Beſonders die Auferſtehung, Verklärung und Himmelfahrt, wie überhaupt alle Scenen aus dem Leben Chriſti, in welchen er nach der Kreuzigung und dem Tode bereits dem unmittelbaren Daſeyn als dieſer einzelne Menſch entnommen und auf dem Wege der Rückkehr zum Vater iſt, fordern in Chriſtus ſelbſt einen höheren Ausdruck der Göttlichkeit, als ihn die Malerei vollſtändig zu geben vermag, indem ſie hier das eigentliche Mittel, durch welches ſie darſtellen muß, die menſchliche Subjektivität in ihrer Außengeſtalt, verwiſchen und dieſelbe in einem reineren Lichte verklären ſoll.

Vortheilhafter und ihrem Zweck entſprechender ſind deshalb diejenigen Situationen aus der Lebensgeſchichte Chriſti, in welchen er in ſich ſelbſt geiſtig noch nicht vollendet, oder wo die Göttlichkeit gehemmt, erniedrigt, im Momente der Negation erſcheint. Dieß iſt in Chriſti *Kindheit* und in der *Paſſionsgeſchichte* der Fall.

Daß Chriſtus *Kind* iſt, drückt einer Seits beſtimmt ſeine Bedeutung, die er in der Religion hat, aus; er iſt Gott, der

Mensch wird, und deshalb auch den natürlichen Stufengang des Menschlichen durchmacht; anderer Seits liegt zugleich darin, daß er als Kind vorgestellt wird, die sachliche Ohnmöglichkeit, das schon alles klar zeigen zu können, was er an sich ist. Hier hat nun die Malerei den unberechenbaren Vortheil, daß sie aus der Naivetät und Unschuld des Kindes eine Hoheit und Erhabenheit des Geistes hervorleuchten läßt, welche Theils durch diesen Kontrast schon an Macht gewinnt, Theils, eben weil sie einem Kinde angehört, in dieser Tiefe und Herrlichkeit in einem unendlich geringeren Grade zu fordern ist, als in Christus dem Manne, Lehrer, Weltrichter u. s. f. So sind Raphael's Christuskinder, besonders das der sixtinischen Madonna in Dresden, vom schönsten Ausdruck der Kindlichkeit, und doch zeigt sich in ihnen ein Hinausgehn über die bloß kindliche Unschuld, welches ebensosehr das Göttliche in der jungen Hülle gegenwärtig sehen, als auch die Erweiterung dieser Göttlichkeit zur unendlichen Offenbarung ahnen läßt, und zugleich wieder im Kindlichen die Rechtfertigung enthält, daß solche Offenbarung noch nicht vollendet dasteht. Bei van Eyck'schen Madonnenbildern dagegen sind die Kinder jedesmal das am wenigsten Gelungene; meist steif, und in der mangelhaften Gestalt neugeborner Kinder. Man will darin etwas Absichtliches, Allegorisches sehn: sie seyen nicht schön, weil nicht die Schönheit des Christuskindes das ausmache, was verehrt werde, sondern Christus als Christus. Bei der Kunst aber darf solche Betrachtung nicht hereinkommen, und Raphael's Kinder stehn als Kunstwerke in dieser Rücksicht weit höher.

Ebenso zweckmäßig ist die Darstellung der Leidensgeschichte, der Verspottung, Dornenkrönung, des Ecce homo, der Kreuztragung, Kreuzigung, Abnahme vom Kreuz, Grablegung u. s. f. Denn hier ist es eben die Göttlichkeit im Gegentheil ihres Triumphes in der Erniedrigung ihrer unbegrenzten Macht und Weisheit, was den Gehalt abgiebt. Dieß bleibt die Kunst nicht nur überhaupt vorzustellen im Stande, sondern die Originalität der

Konception hat zugleich in dieſem Inhalte einen großen Spielraum, ohne in's Phantaſtiſche auszuſchweifen. Es iſt Gott, der leidet, inſofern er Menſch iſt, in dieſer beſtimmten Schranke iſt, und ſo zeigt ſich der Schmerz nicht nur als menſchlicher Schmerz über menſchliches Schickſal, ſondern es iſt ein ungeheures Leiden, die Empfindung unendlicher Negativität, aber in menſchlicher Geſtalt, als ſubjektive Empfindung; und doch tritt, indem es Gott iſt, der leidet, wiederum die Milderung, Herabſetzung ſeines Leidens ein, das nicht zum Ausbruch der Verzweiflung, nicht zu Verzerrung und Gräßlichkeit kommen kann. Dieſer Ausdruck von Seelenleiden iſt beſonders in mehreren italieniſchen Meiſtern eine ganz originelle Schöpfung. Der Schmerz iſt in den unteren Theilen des Geſichts nur Ernſt, nicht wie im Laokoon ein Verziehen der Muskeln, das auf ein Schreien könnte gedeutet werden, aber in Augen und Stirne ſind es Wellen, Stürme des Seelenleidens, die gleichſam ſich übereinander herwälzen; die Schweißtropfen der inneren Qual brechen hervor, aber eben auf der Stirn, in welcher der unverrückbare Knochen das Hauptbeſtimmende ausmacht, und gerade in dieſem Punkte, wo Naſe, Augen und Stirn zuſammenkommen, und ſich das innere Sinnen, die geiſtige Natur koncentrirt und dieſe Seite hervortreibt, ſind es nur wenige Häute und Muskeln, die keiner großen Verziehung fähig ſind, und dieſes Leiden eben damit gehalten und zugleich unendlich zuſammengefaßt erſcheinen laſſen. Insbeſondere erinnere ich mich eines Kopfes in der Gallerie von Schleisheim, in welchem der Meiſter — ich glaube Guido Reni — und dann auch in ähnlichen Darſtellungen Andere, ein ganz eigenthümliches Kolorit erfunden haben, das nicht der menſchlichen Farbe angehört. Sie hatten die Nacht des Geiſtes zu enthüllen und ſchufen ſich hier eine Farbengebung, die eben dieſem Gewitterſturme, dieſen ſchwarzen Wolken des Geiſtes, die zugleich feſt umſchloſſen ſind von der ehernen Stirne der göttlichen Natur, auf's herrlichſte entſpricht.

Als den vollkommensten Gegenstand aber habe ich bereits die in sich befriedigte Liebe angegeben, deren Objekt kein bloß geistiges Jenseits, sondern gegenwärtig ist, so daß wir die Liebe selbst in ihrem Gegenstande vor uns sehen. Die höchste, eigenthümlichste Form dieser Liebe ist die Mutterliebe Maria's zu Christus, die Liebe der einen Mutter, die den Heiland der Welt geboren und in ihren Armen trägt. Es ist dieß der schönste Inhalt, zu dem sich die christliche Kunst überhaupt und vornehmlich die Malerei in ihrem religiösen Kreise emporgehoben hat.

Die Liebe zu Gott und näher zu Christus, der zur Rechten Gottes sitzt, ist rein geistiger Art; ihr Gegenstand ist nur den Augen der Seele sichtbar, so daß es hier nicht zu der eigentlichen Verdoppelung kommt, die zur Liebe gehört, und kein zugleich auch natürliches Band die Liebenden befestigt und von Hause aus aneinander kettet. Jede andere Liebe umgekehrt bleibt Theils in ihrer Neigung zufällig, Theils haben die Liebenden, wie Geschwister z. B., oder der Vater in der Liebe zu den Kindern, noch außerhalb dieses Verhältnisses andere Bestimmungen, von welchen sie wesentlich in Anspruch genommen werden. Der Vater, Bruder haben sich der Welt, dem Staat, Gewerbe, Krieg, kurz allgemeinen Zwecken zuzuwenden, die Schwester wird Gattinn, Mutter u. s. w. Bei der Liebe der Mutter dagegen ist überhaupt schon die Liebe zum Kinde weder etwas Zufälliges, noch ein bloß einzelnes Moment, sondern es ist ihre höchste irdische Bestimmung, in welcher ihr natürlicher Charakter und ihr heiligster Beruf unmittelbar in Eins zusammenfallen. Wenn aber bei der sonstigen Mutterliebe die Mutter im Kinde zugleich den Gatten und die innerste Einigung mit demselben anschaut und empfindet, so bleibt in der Beziehung Maria's zum Kinde auch diese Seite fort. Denn ihre Empfindung hat nichts mit ehelicher Liebe zu einem Manne gemein, im Gegentheil, ihr Verhältniß zu Joseph ist mehr geschwisterlicher Art, und von Joseph's Seite ein Gefühl geheimnißreicher Ehrfurcht vor dem Kinde, das Gottes

und Maria's iſt. So kommt denn die religiöſe Liebe in ihrer vollſten und innigſten menſchlichen Form, nicht in dem leidenden und erſtandenen oder unter ſeinen Freunden weilenden Chriſtus, ſondern in der weiblichen empfindenden Natur, in Maria zur Anſchauung. Ihr ganzes Gemüth und Daſeyn überhaupt iſt menſchliche Liebe zu dem Kinde, das ſie das Ihre nennt, und zugleich Verehrung, Anbetung, Liebe zu Gott, mit dem ſie ſich Eins empfindet. Sie iſt demüthig vor Gott und doch in dem unendlichen Gefühl, die Eine zu ſeyn, die vor allen anderen Jungfrauen die gebenedeite iſt; ſie iſt nicht ſelbſtſtändig für ſich, ſondern erſt in ihrem Kinde, in Gott vollendet, aber in ihm, ſey es an der Krippe, ſey es als Himmelskönigin, befriedigt und beſeeligt, ohne Leidenſchaft und Sehnſucht, ohne weiteres Bedürfniß, ohne anderen Zweck, als zu haben und halten, was ſie hat.

Die Darſtellung dieſer Liebe erhält nun von Seiten des religiöſen Inhalts einen breiten Verlauf; die Verkündigung, die Heimſuchung, Geburt, Flucht nach Aegypten u. ſ. f. z. B. gehören hieher. Hiezu geſellen ſich dann im ſpäteren Lebensgange die Jünger und Frauen, welche Chriſtus folgen, und in welchen die Liebe zu Gott mehr oder weniger ein perſönliches Verhältniß der Liebe zu dem lebendigen, gegenwärtigen Heiland wird, der als wirklicher Menſch unter ihnen wandelt; ebenſo die Liebe der Engel, die bei der Geburt und vielen anderen Scenen zu Chriſtus in ernſterer Andacht oder unſchuldiger Freudigkeit herniederſchweben. In allen dieſen ſtellt beſonders die Malerei den Frieden und das volle Genügen der Liebe dar.

Aber dieſer Frieden geht ebenſoſehr zum innerſten Leiden fort. Maria ſieht Chriſtus das Kreuz tragen, ſie ſieht ihn am Kreuze leiden und ſterben, vom Kreuze herabgenommen und begraben werden, und keines Schmerz von Allen iſt tiefer als der ihrige. Doch auch in olchem Leiden macht weder die Starrheit des Schmerzes oder nur es Verluſtes, noch das Tragen der Nothwendigkeit oder die Anlage der Ungerechtigkeit des Schickſals den eigentlichen Inhalt aus,

so daß hier besonders die Vergleichung mit dem Schmerze d
Niobe charakteristisch wird. Auch Niobe hat alle ihre Kind
verloren, und steht nun da in reiner Hoheit und unverkümmer
Schönheit. Was sich hier erhält, ist die Seite der Existenz die
Unglücklichen, die zur Natur gewordene Schönheit, welche d
ganzen Umfang ihrer daseyenden Realität ausmacht; diese wi
liche Individualität bleibt in ihrer Schöne, was sie ist. Ab
ihr Inneres, ihr Herz hat den ganzen Gehalt seiner Liebe, sein
Seele verloren; — ihre Individualität und Schönheit kann n
versteinern. Der Schmerz der Maria ist von ganz anderer A
Sie empfindet, fühlt den Dolch, der die Mitte ihrer Se
durchdringt, das Herz bricht ihr, aber sie versteinert nicht. E
hatte nicht nur die Liebe, sondern ihr volles Inneres ist d
Liebe, die freie konkrete Innigkeit, die den absoluten Inh
dessen bewahrt, was sie verliert, und in dem Verluste selbst d
Geliebten in dem Frieden der Liebe bleibt. Das Herz bricht ih
aber das Substantielle ihres Herzens, der Gehalt ihres Gemüth
der in unverlierbarer Lebendigkeit durch ihr Seelenleiden schei
ist etwas unendlich Höheres; die lebendige Schönheit der Seel
gegen die abstrakte Substanz, deren leiblich ideales Daseyn
wenn sie verloren geht, unverdorben bleibt, aber zu Stein wird.

Ein letzter Gegenstand in Bezug auf Maria ist endlich ih
Tod und ihre Himmelfahrt. Den Tod der Maria, in welchem s
den Reiz der Jugend wiedererhält, hat besonders Schoreel schö
gemalt. Der Meister hat hier der Jungfrau den Ausdruck d
Somnambulismus, des Erstorbenseyns, der Erstarrung und Blind
heit nach Außen mit dem Ausdruck gegeben, daß der Geist, d
dennoch durch die Züge hindurchblickt, sich anderwärts befind
und seelig ist.

γγ) Drittens nun tritt zu dem Kreise dieser wirklich
Gegenwart Gottes in seinem und der Seinen Leben, Leiden u
Verklärtwerden die Menschheit, das subjektive Bewußtseyn
das sich Gott oder specieller die Akte seiner Geschichte zum Gege

ſtande ſeiner Liebe macht, und ſich nicht zu irgend einem zeitlichen Inhalt, ſondern zum Abſoluten verhält. Auch hier ſind die drei Seiten, die herausgehoben werden können, die ruhige Andacht, die Buße und Konverſion, welche im Innern und Aeußeren die Leidengeſchichte Gottes am Menſchen wiederholt, ſowie drittens die innere Verklärung und Seligkeit der Reinigung.

Was erſtens die Andacht als ſolche angeht, ſo giebt ſie hauptſächlich den Inhalt für die Anbetung ab. Dieſe Situation iſt einer Seits Demüthigung, Hingabe ſeiner, das Suchen des Friedens in einem Anderen, anderer Seits nicht bitten aber beten. Bitten und Beten ſind zwar eng verwandt, inſofern auch das Gebet eine Bitte ſeyn kann. Doch das eigentliche Bitten will etwas für ſich; es dringt in den, der etwas mir Weſentliches beſitzt, um ihn durch meine Bitten mir geneigt, ihm das Herz weich zu machen, ſeine Liebe zu mir zu erregen, alſo das Gefühl ſeiner Identität mit mir zu erwecken; was ich aber beim Bitten empfinde, iſt das Verlangen nach etwas, das der Andere verlieren ſoll, damit ich es empfange; der Andere ſoll mich lieben, damit meine Selbſtliebe befriedigt, mein Nutzen, mein Wohl befördert werde. Ich dagegen gebe nichts weiteres dabei auf, als etwa das, was in dem Bekenntniß liegt, daß der Gebetene dergleichen über mich vermöge. Solcher Art nun iſt das Beten nicht; es iſt eine Erhebung des Herzens zu dem Abſoluten, das an und für ſich die Liebe iſt und nichts für ſich hat; die Andacht ſelber wird die Gewährung, die Bitte ſelber die Seligkeit. Denn obſchon das Gebet auch eine Bitte um irgend etwas Beſonderes enthalten kann, ſo iſt doch nicht dieſes Beſondere das, was ſich eigentlich ausdrücken ſoll, ſondern das Weſentliche iſt die Gewißheit der Erhörung überhaupt, nicht der Erhörung in Betreff dieſes Beſondern, aber das abſolute Zutrauen, daß Gott mir zutheilen werde, was zu meinem Beſten gereicht. Auch in dieſer Beziehung iſt das Beten ſelbſt die Befriedigung, der Genuß, das ausdrückliche Gefühl und Bewußtſeyn

der ewigen Liebe, die nicht nur als Strahl der Verklärung die Gestalt und Situation durchscheint, sondern für sich die Situation und das Darzustellende, Existirende ausmacht. Diese Situation der Anbetung haben z. B. der Papst Sixtus auf dem nach ihm benannten raphaelischen Gemälde, die heilige Barbara ebendaselbst, ebenso unzählige Anbetungen der Apostel und Heiligen, des Heiligen Franciskus z. B. unter dem Kreuz, wo nun statt des Schmerzes Christi, oder statt des Zagens, Zweifelns, Verzweifelns der Jünger die Liebe und Verehrung Gottes, das in ihn versinkende Gebet zum Inhalt erwählt wird. Es sind dieß besonders in den älteren Epochen der Malerei meist alte im Leben und Leiden durchgearbeitete Gesichter, portraitmäßig aufgefaßt, aber andächtige Seelen, so daß dieses Anbeten nicht nur in diesem Moment ihr Geschäft ist, sondern sie werden gleichsam zu Geistlichen, Heiligen, deren ganzes Leben, Denken, Begehren und Wollen die Andacht ist, und deren Ausdruck bei aller Portrajtmäßigkeit nichts anderes enthält, als diese Zuversicht und diesen Frieden der Liebe. Anders jedoch ist dieß schon bei älteren deutschen und niederländischen Meistern. Das Sujet des cölner Dombildes z. B. sind die anbetenden Könige und die Patrone Cölns; auch in der van eyckischen Schule war dieser Gegenstand sehr beliebt. Hier nun sind die Anbetenden häufig bekannte Personen, Fürsten, wie man z. B. auf der berühmten Anbetung bei den Gebrüdern Boisserée, welche für ein Werk van Eyck's ausgegeben wird, in zweien der Könige Philipp von Burgund und Karl den Kühnen hat erkennen wollen. Diesen Gestalten sieht man es an, daß sie auch außerdem noch etwas sind, andere Geschäfte haben, und hier nur gleichsam am Sonntag oder Morgens früh in die Messe gehn, die übrige Woche aber oder den übrigen Tag anderweitige Geschäfte treiben. Besonders sind auf niederländischen oder deutschen Bildern die Donatare fromme Ritter, gottesfürchtige Hausfrauen mit ihren Söhnen und Töchtern. Sie gleichen der Martha, die ab- und

zugeht, und ſich auch um Aeußerliches und Weltliches bemüht, und nicht der Maria, die das beſte Theil erwählt hat. Es fehlt ihnen zwar in ihrer Frömmigkeit nicht an Innigkeit und Gemüth, aber es iſt nicht der Geſang der Liebe, der ihre ganze Natur ausmacht, und der nicht bloß eine Erhebung, ein Gebet oder Dank für empfangene Gewährung, ſondern ihr einziges Leben, wie das der Nachtigall, ſeyn müßte.

Der Unterſchied, welcher im Allgemeinen auf dergleichen Gemälden zwiſchen Heiligen und Anbetenden, und frommen Mitgliedern der chriſtlichen Gemeinde in ihrem wirklichen Daſeyn zu machen iſt, läßt ſich dahin angeben, daß die Betenden beſonders auf italieniſchen Bildern im Ausdruck ihrer Frömmigkeit eine vollkommene Uebereinſtimmung des Aeußern und Innern zeigen. Das ſeelenvolle Gemüth erſcheint auch als das Seelenvolle hauptſächlich der Geſichtsformen, die nichts den Gefühlen des Herzens Entgegengeſetztes oder von denſelben Verſchiedenes ausdrücken. Dieß Entſprechen iſt dagegen in der Wirklichkeit nicht jedesmal vorhanden. Ein weinendes Kind z. B., beſonders wenn es eben zu weinen anfängt, bringt uns oft, unabhängig davon, daß wir wiſſen, ſein Leiden ſey nicht der Thränen werth, durch ſeine Grimaſſen zum Lachen; ebenſo verzerren ältere Leute, wenn ſie lachen wollen, ihr Geſicht, weil die Züge zu feſt, kalt und eiſern ſind, um ſich einem natürlichen, unangeſtrengten Lachen oder freundlichen Lächeln zu bequemen. Solche Unangemeſſenheit der Empfindung und der ſinnlichen Formen, in welchen die Frömmigkeit ſich ausſpricht, muß die Malerei vermeiden, und ſoviel als möglich die Harmonie des Innern und Aeußern zu Stande bringen; was denn auch die Italiener im vollſten Maaße, die Deutſchen und Niederländer, weil ſie portraitartiger darſtellen, weniger gethan haben.

Als eine fernere Bemerkung will ich noch hinzufügen, daß dieſe Andacht der Seele auch nicht das angſtvolle Rufen in äußerer

Noth oder Seelennoth seyn muß, wie es die Psalmen und viele lutherische Kirchenlieder enthalten, — als z. B. wie der Hirsch schreiet nach frischem Wasser, so schreit meine Seele nach Dir — sondern ein Hinschmelzen, wenn auch nicht so süß wie bei Nonnen, eine Hingebung der Seele und ein Genuß dieses Hingebens, ein Befriedigtseyn, Fertigseyn. Denn die Noth des Glaubens, die angstvolle Verkümmerung des Gemüths, dieß Zweifeln und Verzweifeln, das im Ringen und in der Entzweiung bleibt, solche hypochondrische Frömmigkeit, welche niemals weiß, ob sie auch nicht in Sünde, ob die Reue auch wahr, und die Gnade durchgedrungen ist, solche Hingebung, in welcher sich das Subjekt doch nicht kann fahren lassen, und dieß gerade durch seine Angst beweist, gehört nicht zur Schönheit des romantischen Ideals. Eher schon kann die Andacht das Auge sehnsüchtig gegen den Himmel emporschlagen, obgleich es künstlerischer und befriedigender ist, wenn der Blick auf ein gegenwärtiges, diesseitiges Objekt der Anbetung, auf Maria, Christus, einen Heiligen u. s. f. gerichtet ist. Es ist leicht, ja zu leicht, einem Bilde dadurch ein höheres Interesse zu geben, daß die Hauptfigur den Blick gen Himmel, ins Jenseitige hinein hebt, wie denn auch heutigen Tags dieß leichte Mittel gebraucht wird, Gott, die Religion zur Grundlage des Staats zu machen, oder alles und jedes, statt aus der Vernunft der Wirklichkeit, mit Bibelstellen zu erweisen. Bei Guido Reni z. B. ist es zur Manier geworden, seinen Bildern diesen Blick und Augenaufschlag zu geben. Die Himmelfahrt Mariä in München z. B. hat sich den höchsten Ruhm bei Freunden und Kunstkennern erworben, und allerdings ist die hohe Glorie der Verklärung, der Versenkung und Auflösung der Seele in den Himmel und die ganze Haltung der in den Himmel hineinschwebenden Figur, die Helligkeit und Schönheit der Farbe, von der höchsten Wirkung; aber ich finde es für Maria dennoch angemessener, wenn sie in ihrer gegenwärtigen Liebe und Beseligung, mit dem Blick auf das Kind dargestellt wird; die Sehnsucht,

das Streben, jener Blick gen Himmel ſtreifen nahe an die moderne Empfindſamkeit heran.

Der zweite Punkt nun betrifft das Hereintreten der Negativität in die geiſtige Andacht der Liebe. Die Jünger, Heiligen, Märtyrer haben zum Theil äußerlich, zum Theil nur im Innern denſelben Schmerzensweg entlang zu gehen, auf welchem Chriſtus ihnen in der Paſſionsgeſchichte vorangewandelt iſt.

Dieſer Schmerz liegt zum Theil an der Grenze der Kunſt, welche die Malerei zu überſchreiten leicht geneigt ſeyn kann, inſofern ſie ſich die Grauſamkeit und Gräßlichkeit des körperlichen Leidens, das Schinden und Braten, die Peinigung und Qual der Kreuzigung zum Inhalte nimmt. Dieß darf ihr, wenn ſie nicht aus dem geiſtigen Ideal heraustreten ſoll, nicht erlaubt werden, und nicht etwa bloß, weil dergleichen Martern vor's Auge zu bringen nicht ſinnlich ſchön iſt, oder weil wir heutigen Tags ſchwache Nerven haben, ſondern aus dem höheren Grunde, daß es um dieſe ſinnliche Seite nicht zu thun iſt. Die geiſtige Geſchichte, die Seele in ihrem Leiden der Liebe, und nicht das unmittelbare körperliche Leiden an einem Subjekte ſelbſt, der Schmerz um das Leiden Anderer, oder der Schmerz in ſich ſelbſt über den eigenen Unwerth iſt der eigentliche Inhalt, der gefühlt und dargeſtellt werden ſoll. Die Standhaftigkeit der Märtyrer in ſinnlichen Grauſamkeiten iſt eine Standhaftigkeit, die bloß ſinnlichen Schmerz erträgt, im geiſtigen Ideal aber hat es die Seele mit ſich, ihrem Leiden, der Verletzung ihrer Liebe, der innern Buße, Trauer, Reue und Zerknirſchung zu thun.

Auch bei dieſer inneren Pein darf dann aber die poſitive Seite nicht fehlen. Die Seele muß der objektiven, an und für ſich vollbrachten Verſöhnung des Menſchen mit Gott gewiß und nur bekümmert ſeyn, daß dieß ewige Heil auch in ihr ſubjektiv werde. In dieſer Weiſe ſehen wir häufig Büßende, Märtyrer, Mönche, die in der Gewißheit der objektiven Verſöhnung Theils in der Trauer ſind um ein Herz, das aufgegeben werden ſoll, Theils

diese Hingabe ihrer selbst vollbracht haben, doch die Versöhnung immer von Neuem vollbracht wissen wollen, und sich deshalb die Buße immer wieder auferlegen.

Hier nun kann ein gedoppelter Ausgangspunkt genommen werden. Ist nämlich von Hause aus ein frohes Naturell, Freiheit, Heiterkeit, Entschiedenheit, die das Leben und die Bande der Wirklichkeit leicht nehmen und es kurz damit abzumachen wissen, vom Künstler zu Grunde gelegt, so vergesellschaften sich damit auch mehr ein natürlicher Adel, Grazie, Frohheit, Freiheit und Schönheit der Form. Wenn dagegen ein halsstarriger, trotziger, roher, beschränkter Sinn die Voraussetzung abgiebt, so fordert die Ueberwindung eine harte Gewalt, um den Geist aus dem Sinnlichen und Weltlichen herauszuwinden und die Religion des Heils zu gewinnen. Bei solcher Widerspenstigkeit treten daher härtere Formen der Kräftigkeit und Festigkeit ein, die Narben der Wunden, welche dieser Hartnäckigkeit geschlagen werden müssen, sind sichtbarer und bleibender, und die Schönheit der Formen fällt fort. —

Drittens kann nun auch die positive Seite der Versöhnung, die Verklärung aus dem Schmerz, die aus der Buße gewonnene Seligkeit für sich zum Inhalt gemacht werden, ein Gegenstand, der freilich leicht zu Abwegen verleitet.

Dieß sind die Hauptunterschiede des absoluten geistigen Ideals als des wesentlichsten Inhaltes der romantischen Malerei; es ist der Stoff ihrer gelungensten, gefeiertesten Werke, Werke, die unsterblich sind durch die Tiefe ihres Gedankens, und, wenn eine wahrhafte Darstellung hinzukommt, die höchste Steigerung des Gemüths zu seiner Beseligung, das Seelenvollste, Innigste ausmachen, was der Künstler irgend zu geben vermag.

Nach diesem religiösen Kreise haben wir nun noch zweier anderer Gebiete Erwähnung zu thun.

β) Das Entgegengesetzte gegen den religiösen Kreis ist das, für sich genommen, ebenso Innigkeitslose als auch Ungöttliche

— die Natur, und näher in Bezug auf Malerei, die landſchaftliche Natur. Wir haben den Charakter der religiöſen Gegenſtände ſo angegeben, daß ſich in ihnen die ſubſtantielle Innigkeit der Seele ausſpreche, das Beiſichſeyn der Liebe im Abſoluten. Die Innigkeit hat nun aber auch noch einen anderen Gehalt. Sie kann auch in dem ihr ſchlechthin Aeußeren einen Anklang an das Gemüth finden, und in der Objektivität als ſolcher Züge erkennen, die dem Geiſtigen verwandt ſind. Ihrer Unmittelbarkeit nach werden zwar Hügel, Berge, Wälder, Thalgründe, Ströme, Ebenen, Sonnenſchein, der Mond, der geſtirnte Himmel u. ſ. f. bloß als Berge, Ströme, Sonnenſchein wahrgenommen, aber erſtens ſind dieſe Gegenſtände ſchon für ſich von Intereſſe, inſofern es die freie Lebendigkeit der Natur iſt, die in ihnen erſcheint, und ein Zuſammenſtimmen mit dem Subjekt als ſelbſt lebendigem bewirkt; zweitens bringen die beſonderen Situationen des Objektiven Stimmungen in das Gemüth herein, welche den Stimmungen der Natur entſprechen. In dieſe Lebendigkeit, in dieſes Antönen an Seele und Gemüth kann der Menſch ſich einleben, und ſo auch in der Natur innig ſeyn. Wie die Arkadier von einem Pan ſprachen, der im Düſter des Waldes in Schauer und Schrecken verſetzt, ſo ſind die verſchiedenen Zuſtände der landſchaftlichen Natur in ihrer milden Heiterkeit, ihrer duftigen Ruhe, ihrer Frühlingsfriſche, ihrer winterlichen Erſtarrung, ihrem Erwachen am Morgen, ihrer Abendruhe u. ſ. f. beſtimmten Gemüthszuſtänden gemäß. Die ruhige Tiefe des Meers, die Möglichkeit einer unendlichen Macht des Aufruhrs hat ein Verhältniß zur Seele, wie umgekehrt Gewitter, das Brauſen, Heranſchwellen, Ueberſchäumen, Brechen der ſturmgepeitſchten Wellen die Seele zu einem ſympathetiſchen Tönen bewegen. Dieſe Innigkeit hat die Malerei auch zu ihrem Gegenſtande. Deshalb dürfen nun aber nicht die Naturobjekte als ſolche in ihrer bloß äußerlichen Form und Zuſammenſtellung den eigentlichen Inhalt ausmachen, ſo daß die Malerei zu einer

bloßen Nachahmung wird, sondern die Lebendigkeit der Natur, welche sich durch alles hindurcherstreckt und die charakteristische Sympathie besonderer Zustände dieser Lebendigkeit mit bestimmten Seelenstimmungen in den dargestellten landschaftlichen Gegenden hervorzuheben und lebhafter herauszukehren, dieß innige Eingehn erst ist das geistvolle und gemüthreiche Moment, durch welches die Natur nicht nur als Umgebung, sondern auch selbstständig zum Inhalt der Malerei werden kann.

γ) Eine dritte Art der Innigkeit endlich ist diejenige, welche bei Theils ganz unbedeutenden Objekten, die aus ihrer landschaftlichen Lebendigkeit herausgerissen sind, Theils bei Scenen des menschlichen Lebens stattfindet, die uns nicht nur als ganz zufällig, sondern sogar als niedrig und gemein erscheinen können. Ich habe schon bei anderer Gelegenheit (Aesth. Abth. I. S. 208 ff. u. Abth. II. S. 219—226) das Kunstgemäße solcher Gegenstände zu rechtfertigen gesucht. In Rücksicht auf Malerei will ich zu der bisherigen Betrachtung nur noch folgende Bemerkungen hinzufügen.

Die Malerei hat es nicht nur mit der inneren Subjektivität, sondern zugleich mit dem in sich partikularisirten Innern zu thun. Dieß Innere nun, eben weil es die Besonderheit zum Princip hat, bleibt nicht bei dem absoluten Gegenstande der Religion stehn, und nimmt sich ebensowenig vom Aeußeren nur die Naturlebendigkeit und deren bestimmten landschaftlichen Charakter zum Inhalt, sondern muß zu allem und jedem fortgehn, wo hinein der Mensch, als einzelnes Subjekt, sein Interesse legen und worin er seine Befriedigung finden kann. Schon in Darstellungen aus dem religiösen Kreise hebt die Kunst, jemehr sie steigt, umsomehr auch ihren Inhalt in das Irdische und Gegenwärtige hinein, und giebt demselben die Vollkommenheit weltlichen Daseyns, so daß die Seite der sinnlichen Existenz durch die Kunst zur Hauptsache, und das Interesse der Andacht das geringere wird. Denn auch hier hat die Kunst die Aufgabe, dieß Ideale ganz zur Wirklichkeit herauszuarbeiten, das den Sinnen

Entrückte ſinnlich darſtellig zu machen, und die Gegenſtände aus der fernen Scene der Vergangenheit in die Gegenwart herüberzubringen und zu vermenſchlichen. —

Auf unſerer Stufe nun iſt es die Innigkeit im unmittelbar Gegenwärtigen ſelbſt, in den alltäglichen Umgebungen, in dem Gewöhnlichſten und Kleinſten, was zum Inhalte wird.

αα) Fragen wir nun aber, was bei der ſonſtigen Armſeligkeit oder Gleichgültigkeit ſolcher Stoffe den eigentlich *kunſtgemäßen* Gehalt abgebe, ſo iſt das Subſtantielle, das ſich darin erhält und geltend macht, die *Lebendigkeit* und Freudigkeit des ſelbſtſtändigen Daſeyns überhaupt, bei der größten Mannigfaltigkeit des eigenthümlichen Zwecks und Intereſſes. Der Menſch lebt immer im unmittelbar Gegenwärtigen; was er in jedem Augenblick thut, iſt eine Beſonderheit, und das Rechte beſteht darin, jedes Geſchäft, und ſey es das kleinſte, ſchlechthin auszufüllen, mit ganzer Seele dabeizuſeyn. Dann wird der Menſch eins mit ſolcher Einzelnheit, für welche allein er zu exiſtiren ſcheint, indem er die ganze Energie ſeiner Individualität hineingelegt hat. Dieß Verwachſenſeyn bringt nun diejenige Harmonie des Subjekts mit der Beſonderheit ſeiner Thätigkeit in ſeinen nächſten Zuſtänden hervor, die auch eine Innigkeit iſt, und hier den Reiz der Selbſtſtändigkeit ſolch eines für ſich totalen, abgeſchloſſenen und vollendeten Daſeyns ausmacht. So liegt alſo das Intereſſe, das wir an dergleichen Darſtellungen nehmen können, nicht im Gegenſtande, ſondern in dieſer Seele der Lebendigkeit, die ſchon für ſich, unabhängig von dem, worin ſie ſich lebendig erweiſt, jedem unverdorbenen Sinne, jedem freien Gemüth zuſagt und ihm ein Gegenſtand der Theilnahme und Freude iſt. Wir müſſen uns daher den Genuß nicht dadurch verkümmern, daß wir Kunſtwerke dieſer Art aus dem Geſichtspunkte der ſogenannten *Natürlichkeit* und täuſchenden Nachahmung der Natur zu bewundern aufgefordert werden. Dieſe Aufforderung, welche dergleichen Werke an die Hand zu geben ſcheinen, iſt ſelbſt nur eine Täuſchung

welche den eigentlichen Punkt verkennt. Denn die Bewunderung schreibt sich dann nur aus der bloß äußerlichen Vergleichung eines Kunstwerks und eines Naturwerks her, und bezieht sich nur auf die Uebereinstimmung der Darstellung mit einer sonst schon vorhandenen Sache, während hier der eigentliche Inhalt und das Künstlerische in der Auffassung und Ausführung die Uebereinstimmung der dargestellten Sache mit sich selbst, die für sich beseelte Realität ist. Nach dem Principe der Täuschung können z. B. wohl die denner'schen Portraits gelobt werden, die zwar Nachahmungen der Natur sind, aber größten Theils die Lebendigkeit als solche, auf die es hier ankommt, gar nicht treffen, sondern sich gerade darin ergehn, die Haare, Runzeln, überhaupt das darzustellen, was zwar nicht ein abstrakt Todtes, doch ebensowenig die Lebendigkeit menschlicher Physiognomie ist.

Lassen wir uns ferner den Genuß durch die vornehme Verstandesreflexion verflachen, daß wir dergleichen Sujets als gemein und unserer höheren Gedanken unwürdig betrachten, so nehmen wir den Inhalt ebenfalls nicht so, wie die Kunst ihn uns wirklich darbietet. Wir bringen dann nämlich nur das Verhältniß mit, welches wir unseren Bedürfnissen, Vergnügen, unserer sonstigen Bildung und anderweitigen Zwecken nach zu solchen Gegenständen haben, d. h. wir fassen sie nur nach ihrer äußeren Zweckmäßigkeit auf, wodurch nun unsere Bedürfnisse der lebendige Selbstzweck, die Hauptsache werden, die Lebendigkeit des Gegenstandes aber vernichtet ist, insofern er wesentlich nur dazu bestimmt erscheint, als bloßes Mittel zu dienen, oder uns ganz gleichgültig zu bleiben, weil wir ihn nicht zu gebrauchen wissen. Ein Sonnenblick z. B., der durch eine offene Thür in ein Zimmer fällt, in das wir hineintreten, eine Gegend, die wir durchreisen, eine Nätherin, eine Magd, die wir emsig beschäftigt sehen, kann uns etwas durchaus Gleichgültiges seyn, weil wir weit davon abliegenden Gedanken und Interessen ihren Lauf geben, und deshalb, in diesem Selbstgespräch oder Dialog mit Anderen,

gegen unſere Gedanken und Reden die vor uns daſtehende Situation nicht zum Worte kommen laſſen, oder nur eine ganz flüchtige Aufmerkſamkeit darauf richten, die über die abſtrakten Urtheile „angenehm, ſchön, häßlich“ u. ſ. f. nicht hinausreicht. So erfreuen wir uns auch wohl an der Luſtigkeit eines Bauerntanzes, indem wir denſelben oberflächlich mit anſehn, oder entfernen uns davon und verachten ihn, weil wir „ein Feind von allem Rohen“ ſind. Aehnlich geht es uns mit menſchlichen Phyſiognomieen, mit denen wir im täglichen Leben verkehren, oder die uns zufällig begegnen. Unſere Subjektivität und Wechſelthätigkeit kommt immer dabei mit ins Spiel. Wird ſind getrieben, Dieſem oder Jenem dieß oder das zu ſagen, haben Geſchäfte abzumachen, Rückſichten zu nehmen, denken an Dieß oder Jenes von ihm, ſehen ihn um dieſen oder jenen Umſtand an, den wir von ihm wiſſen, richten uns im Geſpräche danach, ſchweigen von dieſem, um ihn nicht zu verletzen, berühren jenes nicht, weil er's uns übel deuten möchte, kurz wir haben immer ſeine Geſchichte, Rang, Stand, unſer Benehmen oder unſer Geſchäft mit ihm zum Gegenſtande, und bleiben in einem durchaus praktiſchen Verhältniſſe oder in dem Zuſtande der Gleichgültigkeit und unaufmerkſamen Zerſtreutheit ſtehen.

Die Kunſt nun aber in Darſtellung ſolcher lebendigen Wirklichkeit verändert vollſtändig unſeren Standpunkt zu derſelben, indem ſie ebenſoſehr alle die praktiſchen Verzweigungen abſchneidet, die uns ſonſt mit dem Gegenſtande in Zuſammenhang ſetzen, und uns denſelben ganz theoretiſch entgegenbringt, als ſie auch die Gleichgültigkeit aufhebt, und unſere anderwärts beſchäftigte Aufmerkſamkeit ganz auf die dargeſtellte Situation hinleitet, für die wir, um ſie zu genießen, uns in uns ſammeln und koncentriren müſſen. — Die Skulptur beſonders ſchlägt durch ihre ideale Produktionsweiſe die praktiſche Beziehung zu dem Gegenſtande von Hauſe aus nieder, inſofern ihr Werk ſogleich zeigt, dieſer Wirklichkeit nicht anzugehören. Die Malerei dagegen führt

uns einer Seits ganz in die Gegenwart einer uns näheren alltäglichen Welt hinein, aber sie zerreißt in ihr anderer Seits alle die Fäden der Bedürftigkeit, der Anziehung, Neigung oder Abneigung, welche uns zu solcher Gegenwart hinziehn oder von ihr abstoßen, und führt uns die Gegenstände als Selbstzweck in ihrer eigenthümlichen Lebendigkeit näher. Es findet hier das Umgekehrte dessen statt, was Herr von Schlegel z. B. in der Geschichte des Pygmalion so ganz prosaisch als die Rückkehr des vollendeten Kunstwerks zum gemeinen Leben, zum Verhältniß der subjektiven Neigung und des realen Genusses ausspricht, eine Rückkehr, die das Gegentheil derjenigen Entfernung ist, in welche das Kunstwerk die Gegenstände zu unserem Bedürfnisse setzt, und eben damit deren eigenes selbstständiges Leben und Erscheinen vor uns hinstellt.

ββ) Wie nun die Kunst in diesem Kreise einem Inhalte, den wir sonst nicht für sich in seiner Eigenthümlichkeit gewähren lassen, die eingebüßte Selbstständigkeit revindicirt, so weiß sie zweitens solche Gegenstände festzuhalten, die in der Wirklichkeit nicht so verweilen, daß wir sie für sich zu beachten gewohnt würden. Je höher die Natur in ihren Organisationen und deren beweglichen Erscheinung hinaufreicht, desto mehr gleicht sie dem Schauspieler, der nur dem Augenblicke dient. In dieser Beziehung habe ich es schon früher als einen Triumph der Kunst über die Wirklichkeit gerühmt, daß sie auch das Flüchtigste zu fixiren im Stande ist. In der Malerei nun betrifft dieses Dauerbarmachen des Augenblicklichen einer Seits wiederum die koncentrirte momentane Lebendigkeit in bestimmten Situationen, anderer Seits die Magie des Scheinens derselben in ihrer veränderlichen momentanen Färbung. Ein Trupp von Reitern z. B. kann sich in seiner Gruppirung, in den Zuständen jedes Einzelnen in jedem Augenblicke verändern. Wären wir selber dabei, so hätten wir ganz andere Dinge zu thun, als auf die Lebendigkeit dieser Veränderungen zu achten; wir hätten dann aufzusteigen, abzusteigen,

den Schnappsack aufzupachen, zu essen, zu trinken, auszuruhen, die Pferde abzuschirren, zu tränken, zu füttern u. s. f., oder wären wir im gewöhnlichen praktischen Leben Zuschauer, so sähen wir mit ganz anderen Interessen darauf; wir würden wissen wollen, was sie machen, was für Landsleute es sind, zu welchem Zweck sie ausziehn und dergl. mehr. Der Maler dagegen schleicht den vorübergehendsten Bewegungen, den flüchtigsten Ausdrücken des Gesichts, den augenblicklichsten Farbenerscheinungen in dieser Beweglichkeit nach, und bringt sie bloß im Interesse dieser ohne ihn verschwindenden Lebendigkeit des Scheinens vor uns. Besonders das Spiel des Farbenscheins, nicht die Farbe als solche, sondern ihr Hell und Dunkel, das Hervor- und Zurücktreten der Gegenstände ist der Grund, daß die Darstellung natürlich erscheint; worauf wir in Kunstwerken weniger zu merken pflegen, als es diese Seite verdient, die uns erst die Kunst zum Bewußtseyn bringt. Außerdem nimmt der Künstler in diesen Beziehungen der Natur ihren Vorzug, ins Einzelnste zu gehn, konkret, bestimmt, individualisirt zu seyn, indem er seinen Gegenständen die gleiche Individualität lebendiger Erscheinung in deren schnellsten Blitzen bewahrt, und doch nicht unmittelbare, streng nachgebildete Einzelnheiten für die bloße Wahrnehmung, sondern für die Phantasie eine Bestimmtheit giebt, in welcher zugleich die Allgemeinheit wirksam bleibt.

γγ) Je geringfügiger nun, im Verhältniß zu religiösen Stoffen, die Gegenstände sind, welche diese Stufe der Malerei als Inhalt ergreift, desto mehr macht hier gerade die künstlerische Produktion, die Art des Sehens, Auffassens, Verarbeitens, die Einlebung des Künstlers in den ganz individuellen Umkreis seiner Aufgaben, die Seele und lebendige Liebe seiner Ausführung selbst eine Hauptseite des Interesses aus, und gehört mit zu dem Inhalt. Was der Gegenstand unter seinen Händen wird, muß jedoch nichts seyn, was nicht derselbe in der That ist und seyn kann. Wir glauben nur etwas ganz Anderes und Neues

zu sehen, weil wir in der Wirklichkeit nicht auf dergleichen Situationen und deren Farbenerscheinung so im Detail Acht haben. Umgekehrt kommt auch allerdings etwas Neues zu diesen gewöhnlichen Gegenständen hinzu; nämlich eben die Liebe, der Sinn und Geist, die Seele, aus welcher sie der Künstler ergreift, sich aneignet, und so seine eigene Begeisterung der Produktion dem, was er erschafft, als ein neues Leben einhaucht. —

Dieß sind die wesentlichsten Gesichtspunkte, welche in Betreff des Inhalts der Malerei zur Berücksichtigung kommen.

b) Die zweite Seite, von welcher wir demnächst zu sprechen haben, bezieht sich auf die näheren Bestimmungen, denen das sinnliche Material, insofern es den angegebenen Inhalt in sich aufnehmen soll, sich zugänglich erweisen muß.

α) Das Erste, was in dieser Rücksicht von Wichtigkeit wird, ist die Linearperspektive. Sie tritt als nothwendig ein, weil die Malerei nur die Fläche zu ihrer Verfügung hat, während sie nicht mehr, wie das Basrelief der alten Skulptur, ihre Figuren nebeneinander auf ein und demselben Plane ausbreiten kann, sondern zu einer Darstellungsweise fortgehn muß, welche die Entfernung ihrer Gegenstände nach allen Raumdimensionen scheinbar zu machen genöthigt ist. Denn die Malerei hat den Inhalt, den sie erwählt, zu entfalten, in seiner vielfachen Bewegung vor Augen zu stellen, und die Figuren mit der äußeren landschaftlichen Natur, Gebäulichkeiten, Umgebung von Zimmern u. s. f. in einem ganz anderen Grade, als dieß die Skulptur selbst im Relief irgend wie vermag, in einen mannigfaltigen Zusammenhang zu bringen. Was nun die Malerei in dieser Rücksicht nicht in seiner wirklichen Entfernung in der realen Weise der Skulptur hinstellen kann, muß sie durch den Schein der Realität ersetzen. Das Nächste besteht in dieser Rücksicht darin, daß sie die eine Fläche, die sie vor sich hat, in unterschiedene, scheinbar von einander entfernt liegende Plane zertheilt, und dadurch die Gegensätze eines nahen Vorgrundes und

entfernten Hintergrundes erhält, welche durch den Mittelgrund wieder in Verbindung treten. Auf diese verschiedenen Plane stellt sie ihre Gegenstände hin. Indem sich nun die Objekte, je weiter sie vom Auge abliegen, um so mehr verhältnißmäßig verkleinern, und diese Abnahme in der Natur selbst schon mathematisch bestimmbaren optischen Gesetzen folgt, so hat die Malerei auch ihrer Seits diesen Regeln, welche durch die Uebertragung der Gegenstände auf eine Fläche wiederum eine specifische Art der Anwendung erhalten, Folge zu geben. Dies ist die Nothwendigkeit für die sogenannte lineare oder mathematische Perspektive in der Malerei, deren nähere Vorschriften wir jedoch hier nicht zu erörtern haben.

β) Zweitens nun aber stehn die Gegenstände nicht nur in bestimmter Entfernung von einander, sondern sind auch von unterschiedener Form. Diese besondere Raumumgrenzung, durch welche jedes Objekt in seiner specifischen Gestalt sichtbar gemacht wird, ist die Sache der Zeichnung. Erst die Zeichnung giebt sowohl die Entfernung der Gegenstände von einander, als auch die einzelne Gestalt derselben an. Ihr vorzüglichstes Gesetz ist die Richtigkeit in Form und Entfernung, welche sich freilich zunächst noch nicht auf den geistigen Ausdruck, sondern nur auf die äußere Erscheinung bezieht, und deshalb nur die selbst äußerliche Grundlage bildet, doch besonders bei organischen Formen und deren mannigfaltigen Bewegungen durch die dadurch eintretenden Verkürzungen von großer Schwierigkeit ist. Insofern sich nun diese beiden Seiten rein auf die Gestalt und deren räumliche Totalität beziehn, so machen sie das Plastische, Skulpturmäßige in der Malerei aus, das diese Kunst, da sie auch das Innerlichste durch die Außengestalt ausdrückt, ebensowenig entbehren kann, als sie in anderer Rücksicht dabei stehn bleiben darf. Denn ihre eigentliche Aufgabe ist die Färbung, so daß in dem wahrhaft Malerischen Entfernung und Gestalt nur durch Farbenunterschiede ihre eigentliche Darstellung gewinnen und darin aufgehn.

γ) Es ist deshalb die Farbe, das Kolorit, was den Maler zum Maler macht. Wir bleiben zwar gern beim Zeichnen und hauptsächlich beim Skizzenhaften, als bei dem vornehmlich Genialen stehn, aber wie erfindungsreich und phantasievoll auch der innere Geist in Skizzen aus der gleichsam durchsichtigeren, leichteren Hülle der Gestalt unmittelbar heraustreten kann, so muß doch die Malerei malen, wenn sie nicht nach der sinnlichen Seite in der lebendigen Individualität und Partikularisation ihrer Gegenstände abstrakt bleiben will. Hiermit soll jedoch den Zeichnungen und besonders den Handzeichnungen der großen Meister, wie z. B. Raphael's und Albrecht Dürer's, ein bedeutender Werth nicht abgesprochen werden. Im Gegentheil haben nach einer Seite hin gerade Handzeichnungen das höchste Interesse, indem man das Wunder sieht, daß der ganze Geist unmittelbar in die Fertigkeit der Hand übergeht, die nun mit der größten Leichtigkeit, ohne Versuch, in augenblicklicher Produktion alles, was im Geiste des Künstlers liegt, hinstellt. Die dürer'schen Randzeichnungen z. B. in dem Gebetbuche auf der münchener Bibliothek sind von unbeschreiblicher Geistigkeit und Freiheit; Einfall und Ausführung erscheint als eins und dasselbe, während man bei Gemälden die Vorstellung nicht entfernen kann, daß hier die Vollendung erst nach mehrfachem Uebermalen, stetem Fortschreiten und Verbessern geleistet sey.

Dessenohngeachtet bringt erst die Malerei durch den Gebrauch der Farbe das Seelenvolle zu seiner eigentlich lebendigen Erscheinung. Doch haben nicht alle Malerschulen die Kunst des Kolorits in gleicher Höhe gehabt, ja es ist eine eigenthümliche Erscheinung, daß fast nur die Venetianer und vorzüglich die Niederländer die vollkommenen Meister in der Farbe geworden sind. Beide der See nahe, beide in einem niedrigen Lande, durchschnitten von Sümpfen, Wasser, Kanälen. Bei den Holländern kann man sich dieß so erklären, daß sie bei einem immer nebelichten Horizonte die stete Vorstellung des grauen Hintergrundes vor sich hatten, und nun durch dieses Trübe um so mehr veranlaßt wurden, das

Farbige in allen seinen Wirkungen und Mannigfaltigkeiten der Beleuchtung, Reflexe, Lichtscheine u. s. f. zu studieren, hervorzuheben und darin gerade eine Hauptaufgabe ihrer Kunst zu finden. Gegen die Venetianer und Holländer gehalten, erscheint die sonstige Malerei der Italiener, Correggio und einige Andere ausgenommen, als trockener, saftloser, kälter und unlebendiger.

Näher nun lassen sich bei der Färbung folgende Punkte als die wichtigsten herausheben.

αα) Erstens die abstrakte Grundlage aller Farbe, das Helle und Dunkle. Wenn dieser Gegensatz und seine Vermittelungen für sich ohne weitere Farbenunterschiede in Wirkung gesetzt werden, so kommen dadurch nur die Gegensätze des Weißen, als des Lichts, und des Schwarzen, als des Schattens, so wie die Uebergänge und Nüancen zum Vorschein, welche die Zeichnung integriren, indem sie dem eigentlich Plastischen der Gestalt angehören, und die Hebung, Senkung, Rundung, Entfernung der Gegenstände hervorbringen. Wir können in dieser Rücksicht hier der Kupferstecherkunst, welche es nur mit dem Hell und Dunkel als solchem zu thun hat, beiläufig erwähnen. Außer dem unendlichen Fleiß und der sorglichsten Arbeitsamkeit ist in dieser hochzuschätzenden Kunst, wenn sie auf ihrer Höhe steht, Geist mit der Nützlichkeit großer Vervielfältigung verbunden, welche auch die Buchdruckerkunst hat. Doch ist sie nicht wie die Zeichnung als solche bloß auf Licht und Schatten angewiesen, sondern bemüht sich in ihrer heutigen Ausbildung besonders mit der Malerei in Wetteifer zu treten, und außer dem Hell und Dunkel, das durch die Beleuchtung bewirkt wird, auch noch diejenigen Unterschiede größerer Helle oder Dunkelheit auszudrücken, welche durch die Lokalfarbe selbst hervorkommen; wie sich z. B. im Kupferstich bei derselben Beleuchtung der Unterschied von blondem und schwarzem Haare sichtbar machen läßt.

In der Malerei nun aber giebt das Hell und Dunkel, wie gesagt, nur die Grundlage ab, obschon diese Grundlage

von der höchsten Wichtigkeit ist. Denn sie allein bestimmt das Vor- und Zurücktreten, die Rundung, überhaupt das eigentliche Erscheinen der Gestalt als sinnlicher Gestalt, das, was man die Modelirung nennt. Die Meister des Kolorits treiben es in dieser Rücksicht bis zum äußersten Gegensatz des hellsten Lichtes und der tiefsten Schatten, und bringen nur dadurch ihre großen Effekte hervor. Doch ist ihnen dieser Gegensatz nur erlaubt, insofern er nicht hart, d. h. insofern er nicht ohne reichhaltiges Spiel der Uebergänge und Vermittelungen bleibt, die alles in Zusammenhang und Fluß setzen und bis zu den feinsten Nüancirungen fortgehn. Fehlen aber solche Gegensätze, so wird das Ganze flach, weil eben nur der Unterschied des Helleren oder Dunkeleren bestimmte Theile sich hervorheben, andere dagegen zurücktreten läßt. Besonders bei reichen Kompositionen und weiten Entfernungen der darzustellenden Gegenstände von einander wird es nothwendig, bis in das tiefste Dunkel hineinzugehn, um eine weite Stufenleiter für Licht und Schatten zu haben.

Was nun die nähere Bestimmtheit des Lichts und Schattens betrifft, so hängt dieselbe vornehmlich von der Art der vom Künstler angenommenen Beleuchtung ab. Das Tageslicht, Morgen-, Mittags-, Abendlicht, Sonnenschein oder Mondlicht, klarer oder bewölkter Himmel, das Licht bei Gewittern, Kerzenbeleuchtung, beschlossenes, einfallendes oder gleichmäßig sich verbreitendes Licht, die verschiedenartigsten Beleuchtungsweisen verursachen hier die allermannigfaltigsten Unterschiede. Bei einer öffentlichen reichen Handlung, einer in sich selbst klaren Situation des wachen Bewußtseyns ist das äußere Licht mehr Nebensache, und der Künstler wird am besten das gewöhnliche Tageslicht gebrauchen, wenn nicht die Forderung dramatischer Lebendigkeit, die gewünschte Heraushebung bestimmter Figuren und Gruppen und das Zurücktretenlassen anderer eine ungewöhnliche Beleuchtungsweise, welche für dergleichen Unterschiede günstiger ist, nothwendig macht. Die älteren großen Maler haben deshalb

Kontraſte, überhaupt ganz ſpecielle Situationen gleichſam der Beleuchtung wenig benutzt; und mit Recht, da ſie mehr auf das Geiſtige als ſolches als auf den Effekt der ſinnlichen Erſcheinungsweiſe losgingen, und bei der überwiegenden Innerlichkeit und Wichtigkeit des Gehalts dieſe immer mehr oder weniger äußere Seite entbehren konnten. Bei Landſchaften dagegen und unbedeutenden Gegenſtänden des gewöhnlichen Lebens wird die Beleuchtung von ganz anderem Belang. Hier ſind die großen künſtleriſchen, oft auch künſtlichen, magiſchen Effekte an ihrer Stelle. In der Landſchaft z. B. können die kühnen Kontraſte großer Lichtmaſſen und ſtarker Schattenparthien die beſte Wirkung thun, doch ebenſoſehr auch zur bloßen Manier werden. Umgekehrt ſind es in dieſen Kreiſen hauptſächlich die Lichtreflexe, das Scheinen und Widerſcheinen, dieß wunderbare Lichtecho, das ein beſonders lebendiges Spiel von Hell und Dunkel hervorbringt, und ſowohl für den Künſtler, als auch für den Beſchauer ein gründliches und anhaltendes Studium erfordert. Dabei kann denn die Beleuchtung, welche der Maler äußerlich oder innerlich in ſeiner Konception aufgefaßt hat, ſelbſt nur ein ſchnellvorübergehender und ſich verändernder Schein ſeyn. Wie plötzlich aber auch oder ungewöhnlich die feſtgehaltene Beleuchtung ſeyn mag, ſo muß dennoch der Künſtler ſelbſt bei der bewegteſten Handlung dafür ſorgen, daß das Ganze in dieſer Mannigfaltigkeit nicht unruhig, ſchwankend, verworren werde, ſondern klar und zuſammengehalten bleibe.

ββ. Dem gemäß was ich bereits oben ſagte, muß nun aber die Malerei das Hell und Dunkel nicht in ſeiner bloßen Abſtraktion, ſondern durch die Verſchiedenheit der Farbe ſelbſt ausdrücken. Licht und Schatten müſſen farbig ſeyn. Wir haben deshalb zweitens von der Farbe als ſolcher zu ſprechen.

Der erſte Punkt betrifft hier wieder zunächſt das Hell und Dunkel der Farben gegeneinander, inſofern ſie in ihrem wechſelſeitigen Verhältniß ſelbſt als Licht und Dunkel wirken und ein-

ander heben oder drücken und schaden. Roth z. B. und noch mehr Gelb ist für sich bei gleicher Intensität heller als Blau. Dieß hängt mit der Natur der verschiedenen Farben selbst, die erst Goethe neuerdings in das rechte Licht gestellt hat, zusammen. Im Blau nämlich ist das Dunkele die Hauptsache, das erst, insofern es durch ein helleres, doch nicht vollständig durchsichtiges Medium wirkt, als blau erscheint. Der Himmel z. B. ist dunkel; auf höchsten Bergen wird er immer schwärzer; durch ein durchsichtiges, jedoch trübendes Medium, wie die atmosphärische Luft der niedrigeren Ebenen, gesehen, erscheint er blau, und um so heller, je weniger durchsichtig die Luft ist. Beim Gelb umgekehrt wirkt das an und für sich Helle durch ein Trübes, welches das Helle noch durchscheinen läßt. Der Rauch ist z. B. solch ein trübendes Mittel; vor etwas durch ihn hindurchwirkendem Schwarzen gesehn, sieht er blaulich aus, vor etwas Hellem gelblich und röthlich. Das eigentliche Roth ist die wirksame königliche konkrete Farbe, in welcher sich Blau und Gelb, die selbst wieder Gegensätze sind, durchdringen; Grün kann man auch als solche Vereinigung ansehn, doch nicht als die konkrete Einheit, sondern als bloß ausgelöschten Unterschied, als die gesättigte, ruhige Neutralität. Diese Farben sind die reinsten, einfachsten, die ursprünglichen Grundfarben. Man kann deshalb auch in der Art und Weise, wie die älteren Meister sie anwendeten, eine symbolische Beziehung suchen. Besonders im Gebrauch des Blau und Roth. Blau entspricht dem Sanfteren, Sinnvollen, Stilleren, dem empfindungsreichen Hineinsehn, insofern es das Dunkle zum Princip hat, das nicht Widerstand leistet, während das Helle mehr das Widerstehende, Producirende, Lebendige, Heitre ist; Roth das Männliche, Herrschende, Königliche; Grün das Indifferente, Neutrale. Nach dieser Symbolik trägt z. B. Maria, wo sie als thronend, als Himmelskönigin vorgestellt ist, häufig einen rothen, wo sie dagegen als Mutter erscheint, einen blauen Mantel.

Alle die übrigen unendlich mannigfaltigen Farben müssen als bloße Modifikationen betrachtet werden, in welchen irgend eine Schattirung jener Kardinalfarben zu erkennen ist. In diesem Sinne wird z. B. kein Maler Violet eine Farbe nennen. In ihrem Wechselverhältniß nun sind alle diese Farben selber in ihrer Wirkung gegeneinander heller und dunkler; ein Umstand, welchen der Maler wesentlich in Betracht ziehn muß, um den rechten Ton, den er an jeder Stelle für die Modelirung, Entfernung der Gegenstände nöthig hat, nicht zu verfehlen. Hier tritt nämlich eine ganz eigenthümliche Schwierigkeit ein. In dem Gesicht z. B. ist die Lippe roth, die Augenbraue dunkel, schwarz, braun, oder wenn auch blond, dennoch immer in dieser Farbe dunkler als die Lippe; ebenso sind die Wangen durch ihr Roth heller der Farbe nach als die Nase bei gelblicher, bräunlicher, grünlicher Hauptfarbe. Diese Theile können nun ihrer Lokalfarbe zufolge heller und insentiver gefärbt seyn, als es ihnen der Modelirung nach zukommt. In der Skulptur, ja selbst in der Zeichnung werden dergleichen Parthien ganz nur nach dem Verhältniß der Gestalt und Beleuchtung in Hell und Dunkel gehalten. Der Maler dagegen muß sie in ihrer lokalen Färbung aufnehmen, welche dies Verhältniß stört. Dasselbe findet mehr noch bei von einander entfernteren Gegenständen statt. Für den gewöhnlichen sinnlichen Anblick ist es der Verstand, der in Bezug auf die Dinge über ihre Entfernung und Form u. s. f. nicht nur nach dem Farbenscheine, sondern auch noch aus ganz andern Umständen urtheilt. In der Malerei aber ist nur die Farbe vorhanden, die als bloße Farbe dasjenige beeinträchtigen kann, was das Hell und Dunkel für sich fordert. Hier besteht nun die Kunst des Malers darin, solch einen Widerspruch aufzulösen und die Farben so zusammenzustellen, daß sie weder in ihrer Lokaltinte der Modelirung, noch in ihrem sonstigen Verhältniß einander Schaden thun. Erst durch die Berücksichtigung beider Punkte kann die wirkliche Gestalt und Färbung der Gegenstände bis zur Vollendung zum

Vorschein kommen. Mit welcher Kunst haben z. B. die Holländer den Glanz von Atlasgewändern mit allen den mannigfaltigen Reflexen und Abstufungen des Schattens in Falten u. s. f., den Schein des Silbers, Goldes, Kupfers, glasirter Gefäße, Sammet u. s. f. und ebenso van Eyck schon das Leuchten der Edelsteine, Goldborten, Geschmeide u. s. f. gemalt. Die Farben, durch welche z. B. der Goldglanz hervorgebracht ist, haben für sich nichts Metallisches; sieht man sie in der Nähe, so ist es einfaches Gelb, das für sich betrachtet nur wenig leuchtet; die ganze Wirkung hängt einer Seits von dem Herausheben der Form, anderer Seits von der Nachbarschaft ab, in welche jede einzelne Farbennüance gebracht ist.

Eine weitere Seite zweitens geht die Harmonie der Farben an.

Ich habe bereits oben bemerkt, daß die Farben eine durch die Natur der Sache selbst gegliederte Totalität ausmachen. In dieser Vollständigkeit müssen sie nun auch erscheinen; keine Hauptfarbe darf ganz fehlen, weil sonst der Sinn der Totalität etwas vermißt. Besonders die älteren Italiener und Niederländer geben in Ansehung dieses Farbensystems eine volle Befriedigung; wir finden in ihren Gemälden Blau, Gelb, Roth, Grün. Solche Vollständigkeit nun macht die Grundlage der Harmonie aus. Weiter aber müssen die Farben so zusammengestellt seyn, daß sowohl ihr malerischer Gegensatz, als auch die Vermittlung und Auflösung desselben und dadurch eine Ruhe und Versöhnung für's Auge zu Stande kommt. Theils die Art der Zusammenstellung, Theils der Grad der Intensität jeder Farbe bewirkt solche Kraft des Gegensatzes und Ruhe der Vermittlung. In der älteren Malerei waren es besonders die Niederländer, welche die Kardinalfarben in ihrer Reinheit, und ihrem einfachen Glanz gebrauchten, wodurch die Harmonie durch Schärfung der Gegensätze erschwert wird, aber, wenn sie erreicht ist, dem Auge wohl thut. Doch muß bei dieser Entschiedenheit und Kräftigkeit der Farbe

dann auch der Charakter der Gegenſtände ſowie die Kraft des Ausdrucks ſelbſt entſchiedener und einfacher ſeyn. Hierin liegt zugleich eine höhere Harmonie der Färbung mit dem Inhalt. Die Hauptperſonen z. B. müſſen auch die hervorſtechendſte Farbe haben, und in ihrem Charakter, ihrer ganzen Haltung und Ausdrucksweiſe großartiger erſcheinen als die Nebenperſonen, denen nur die gemiſchteren Farben zukommen. In der Landſchaftmalerei treten dergleichen Gegenſätze der reinen Kardinalfarben weniger heraus, in Scenen hingegen, worin die Perſonen die Hauptſache bleiben, und insbeſondere die Gewänder die größten Theile der ganzen Fläche einnehmen, ſind jene einfacheren Farben an ihrer Stelle. Hier entſpringt die Scene aus der Welt des Geiſtigen, in welcher das Unorganiſche, die Naturumgebung abſtrakter, d. h. nicht in ſeiner natürlichen Vollſtändigkeit und iſolirten Wirkung erſcheinen muß, und die mannigfaltigen Tinten der Landſchaft in ihrer nüancenreicheren Buntheit weniger paſſen. Im Allgemeinen paßt die Landſchaft zur Umgebung menſchlicher Scenen nicht ſo vollſtändig als ein Zimmer, überhaupt Architektoniſches, denn die Situationen, welche im Freien ſpielen, ſind im Ganzen genommen gewöhnlich nicht diejenigen Handlungen, in denen das volle Innre als das Weſentliche ſich herauskehrt. Wird aber der Menſch in die Natur herausgeſtellt, ſo muß ſie nur als bloße Umgebung Gültigkeit erhalten. Bei dergleichen Darſtellungen nnn erhalten, wie geſagt, vornehmlich die entſchiedenen Farben ihren rechten Platz. Doch gehört eine Kühnheit und Kraft zu ihrem Gebrauch. Süßliche, verſchwemmte, lieblich thuende Geſichter ſtimmen nicht zu ihnen; ſolch ein weicher Ausdruck, ſolche Verblaſenheit von Phyſiognomieen, welche man ſeit Mengs für Idealität zu halten gewohnt iſt, würde durch entſchiedene Farben ganz darniedergeſchlagen werden. In neueſter Zeit ſind bei uns vornehmlich nichtsſagende, weichliche Geſichter, mit gezierten beſonders graziös oder einfach und großartig ſeyn ſollenden Stellungen u. ſ. f. Mode geworden.

Dieſe Unbedeutenheit von Seiten des inneren geiſtigen Charakters führt dann auch auf Unbedeutenheit der Farben und des Farbentons, ſo daß alle Farben in Unſcheinbarkeit und kraftloſer Gebrochenheit und Abdämpfung gehalten werden, und nichts recht hervorkommt; nichts Anderes freilich herunterdrückt, aber auch nichts heraushebt. Es iſt dieß wohl eine Harmonie der Farben, und häufig von großer Süße und einſchmeichelnder Lieblichkeit, aber in der Unbedeutenheit. In der ähnlichen Beziehung ſagt ſchon Goethe in ſeinen Anmerkungen zur Ueberſetzung von Diderot's Verſuch über die Malerei: „man giebt keineswegs zu, daß es leichter ſey, ein ſchwaches Kolorit harmoniſcher zu machen als ein ſtarkes; aber freilich, wenn das Kolorit ſtark iſt, wenn Farben lebhaft erſcheinen, dann empfindet auch das Auge Harmonie und Disharmonie viel lebhafter; wenn man aber die Farben ſchwächt, einige hell, andere gemiſcht, andere beſchmutzt im Bilde braucht, dann weiß freilich Niemand, ob er ein harmoniſches oder disharmoniſches Bild ſieht; das weiß man aber allenfalls zu ſagen, daß es unwirkſam, daß es unbedeutend ſey." —

Mit der Harmonie der Farben iſt nun aber im Kolorit noch keineswegs Alles erreicht, ſondern es müſſen drittens noch mehrere andere Seiten, um eine Vollendung hervorzubringen, hinzukommen. Ich will in dieſer Rückſicht hier nur noch der ſogenannten Luftperſpektive, der Karnation, und endlich der Magie des Farbenſcheines Erwähnung thun.

Die Linearperſpektive betrifft zunächſt nur die Größenunterſchiede, welche die Linien der Gegenſtände in ihrer geringeren oder weiteren Entfernung vom Auge machen. Dieſe Veränderung und Verkleinerung der Geſtalt iſt jedoch nicht das Einzige, was die Malerei nachzubilden hat. Denn in der Wirklichkeit erleidet Alles durch die atmoſphäriſche Luft, die zwiſchen den Gegenſtänden, ja ſelbſt zwiſchen den verſchiedenen Theilen derſelben hinzieht, eine Verſchiedenartigkeit der Färbung. Dieſer

mit der Entfernung ſich abdämpfende Farbenton iſt es, welcher die Luftperſpektive ausmacht, inſofern dadurch die Gegenſtände Theils in der Weiſe ihrer Umriſſe, Theils in Rückſicht auf ihren Hell- und Dunkelſchein und ſonſtige Färbung modificirt werden. Gewöhnlich meint man, was im Vorgrunde dem Auge am nächſten ſteht, ſey immer das Hellſte und der Hintergrund das Dunklere, in der That aber verhält ſich die Sache anders. Der Vorgrund iſt das Dunkelſte und Hellſte zugleich, d. h. der Kontraſt von Licht und Schatten wirkt in der Nähe am ſtärkſten, und die Umriſſe ſind am beſtimmteſten; je weiter dagegen die Objekte ſich vom Auge entfernen, deſto farbloſer, unbeſtimmter in ihrer Geſtalt werden ſie, indem ſich der Gegenſatz von Licht und Schatten mehr und mehr verliert, bis ſich das Ganze überhaupt in ein helles Grau verliert. Die verſchiedene Art der Beleuchtung jedoch verurſacht in dieſer Rückſicht die verſchiedenartigſten Abweichungen. — Beſonders in der Landſchaftsmalerei, doch auch in allen übrigen Gemälden, welche weite Räume darſtellen, iſt die Luftperſpektive von höchſter Wichtigkeit, und die großen Meiſter des Kolorits haben auch hierin zauberiſche Effekte hervorgebracht.

Das Schwerſte nun aber zweitens in der Färbung, das Ideale gleichſam, der Gipfel des Kolorits iſt das Inkarnat, der Farbenton der menſchlichen Fleiſchfarbe, welche alle andere Farben wunderbar in ſich vereinigt, ohne daß ſich die eine oder andere ſelbſtſtändig heraushebt. Das jugendliche, geſunde Roth der Wange iſt zwar reiner Karmin, ohne allen Stich in's Blaue, Violette oder Gelbe, aber dieß Roth iſt ſelbſt nur ein Anflug oder vielmehr ein Schimmer der von Innen herauszudringen ſcheint, und ſich unbemerkbar in die übrige Fleiſchfarbe hinein verliert. Dieſe aber iſt ein ideelles Ineinander aller Hauptfarben. Durch das durchſichtige Gelb der Haut ſcheint das Roth der Arterien, das Blau der Venen, und zu dem Hell und Dunkel und dem ſonſtigen mannigfaltigen

Scheinen und Reflexen kommen noch graue, bräunliche, selbst grünliche Töne hinzu, die uns beim ersten Anblick höchst unnatürlich dünken und doch ihre Richtigkeit und wahrhaften Effekt haben können. Dabei ist dieses Ineinander von Scheinen ganz glanzlos, d. h. es zeigt kein Scheinen von Anderem an ihm, sondern ist von Innen her beseelt und belebt. Dieß Durchscheinen von Innen besonders ist für die Darstellung von größter Schwierigkeit. Man kann es einem See im Abendschein vergleichen, in welchem man die Gestalten, die er abspiegelt und zugleich die klare Tiefe und Eigenthümlichkeit des Wassers sieht. Metallglanz dagegen ist wohl scheinend und wiederscheinend, Edelgesteine zwar durchsichtig, blitzend, doch kein durchscheinendes Ineinander von Farben, wie das Fleisch, ebenso der Atlas, glänzende Seidenstoffe u. s. f. Die thierische Haut, das Haar oder Gefieder, die Wolle u. s. f. sind in derselben Weise von der verschiedenartigsten Färbung, aber doch in den bestimmten Theilen von direkterer, selbstständiger Farbe, so daß die Mannigfaltigkeit mehr ein Resultat verschiedener Flächen und Plane, kleiner Punkte und Linien von verschiedenen Färbungen, als ein Ineinander, wie beim Fleisch, ist. Am nächsten noch kommen demselben die Farbenspiele durchscheinender Trauben, und die wunderbaren zarten durchsichtigen Farbennüancen der Rose. Doch auch diese erreicht nicht den Schein innerer Belebung, den die Fleischfarbe haben muß, und dessen glanzloser Seelenduft zum Schwierigsten gehört, was die Malerei kennt. Denn dieß Innerliche, Subjektive der Lebendigkeit soll auf einer Fläche nicht als aufgetragen, nicht als materielle Farbe, als Striche, Punkte u. s. f., sondern als selbst lebendiges Ganze erscheinen; durchsichtig tief, wie das Blau des Himmels, das fürs Auge keine widerstandleistende Fläche seyn darf, sondern worein wir uns müssen vertiefen können. Schon Diderot in dem von Goethe übersetzten Aufsatz über Malerei sagt in dieser Hinsicht: „Wer das Gefühl des Fleisches erreicht hat, ist schon weit gekommen, das Uebrige ist

nichts dagegen. Tausend Maler sind gestorben, ohne das Fleisch gefühlt zu haben, tausend andere werden sterben, ohne es zu fühlen."

Was kurz das Material angeht, durch welches diese glanzlose Lebendigkeit des Fleisches kann hervorgebracht werden, so hat sich erst die Oelfarbe als hiezu vollkommen tauglich erwiesen. Am wenigsten geschickt, ein Ineinanderscheinen zu bewirken, ist die Behandlung in Mosaiken, welche sich zwar durch ihre Dauer empfiehlt, doch weil sie die Farbennüancen durch verschieden gefärbte Glasstifte oder Steinchen, die nebeneinander gestellt werden, ausdrücken muß, niemals das fließende sich Verschmelzen eines ideellen Ineinander von Farben bewirken kann. Weiter gehn schon die Fresko- und Tempera-Malerei. Doch beim Freskomalen werden die auf nassen Kalk aufgetragenen Farben zu schnell eingesogen, so daß einer Seits die größte Fertigkeit und Sicherheit des Pinsels nöthig ist, anderer Seits mehr mit großen Strichen nebeneinander gearbeitet werden muß, welche, da sie schnell austrocknen, keine feinere Vertreibung gestatten. Das Aehnliche findet beim Malen mit Temperafarben statt, die zwar zu großer innerer Klarheit und schönem Leuchten zu bringen sind, doch durch ihr schnelles Austrocknen gleichfalls sich weniger zur Verschmelzung und Vertreibung eignen, und eine mehr zeichnende Behandlung mit Strichen nöthig machen. Die Oelfarbe dagegen erlaubt nicht nur das zarteste sanfteste Ineinanderschmelzen und Vertreiben, wodurch die Uebergänge so unmerklich werden, daß man nicht sagen kann, wo eine Farbe anfängt und wo aufhört, sondern sie erhält auch bei richtiger Mischung und rechter Auftragsweise ein edelsteinartiges Leuchten, und kann vermittelst ihres Unterschiedes von Deck- und Lasurfarben in weit höherem Grade als die Temperamalerei ein Durchscheinen verschiedener Farbenlagen hervorbringen.

Der dritte Punkt endlich, dessen wir noch erwähnen müssen, betrifft die Duftigkeit, Magie in der Wirkung des Kolo-

rits. Diese Zauberei des Farbenscheins wird hauptsächlich da erst auftreten, wo die Substantialität und Geistigkeit der Gegenstände sich verflüchtigt hat, und nun die Geistigkeit in die Auffassung und Behandlung der Färbung hereintritt. Im Allgemeinen läßt sich sagen, daß die Magie darin besteht, alle Farben so zu behandeln, daß dadurch ein für sich objektloses Spiel des Scheines hervorkommt, das die äußerste verschwebende Spitze des Kolorits bildet, ein Ineinander von Färbungen, ein Scheinen von Reflexen, die in andere Scheine scheinen, und so fein, so flüchtig, so seelenhaft werden, daß sie in's Bereich der Musik herüberzugehn anfangen. Nach Seiten der Modelirung gehört die Meisterschaft des Helldunkels hieher, worin schon unter den Italienern Leonardo da Vinci und vor allem Correggio Meister waren. Sie sind zu tiefsten Schatten fortgegangen, die aber selbst wieder durchleuchtet bleiben und sich durch unmerkliche Uebergänge bis zum hellsten Lichte steigern. Dadurch kommt die höchste Rundung zum Vorschein, nirgend ist eine Härte oder Grenze, überall ein Uebergehn; Licht und Schatten wirken nicht unmittelbar nur als Licht oder Schatten, sondern beide durchscheinen einander, wie eine Kraft von Innen her durch ein Aeußeres hindurchwirkt. Das Aehnliche gilt für die Behandlung der Farbe, in welcher auch die Holländer die größten Meister waren. Durch diese Idealität, dieß Ineinander, dieses Herüber und Hinüber von Reflexen und Farbenscheinen, durch diese Veränderlichkeit und Flüchtigkeit von Uebergängen breitet sich über das Ganze bei der Klarheit, dem Glanz, der Tiefe, dem milden und saftigen Leuchten der Farbe ein Schein der Beseelung, welcher die Magie des Kolorits ausmacht, und dem Geiste des Künstlers, der dieser Zauberer ist, eigens angehört.

γγ) Dieß führt uns auf einen letzten Punkt, den ich kurz noch besprechen will.

Unsern Ausgangspunkt nahmen wir von der Linearperspektive, schritten sodann zur Zeichnung fort und betrachteten

endlich die Farbe; zuerst Licht und Schatten in Rücksicht auf Modelirung; zweitens als Farbe selbst, und zwar als Verhältniß der relativen Helligkeit und Dunkelheit der Farben gegeneinander, sowie ferner als Harmonie, Luftperspektive, Karnation und Magie derselben. Die dritte Seite nun betrifft die schöpferische Subjektivität des Künstlers in Hervorbringung des Kolorits.

Gewöhnlich meint man, die Malerei könne hiebei nach ganz bestimmten Regeln verfahren. Dieß ist jedoch nur bei der Linearperspektive, als einer ganz geometrischen Wissenschaft der Fall, obschon auch hier nicht einmal die Regel als abstrakte Regel hervorscheinen darf, wenn sie nicht das eigentlich Malerische zerstören soll. Die Zeichnung zweitens läßt sich weniger schon als die Perspective durchweg auf allgemeine Gesetze zurückführen, am wenigsten aber das Kolorit. Der Farbensinn muß eine künstlerische Eigenschaft, eine eigenthümliche Seh- und Konceptionsweise von Farbentönen, die existiren, so wie eine wesentliche Seite der reproduktiven Einbildungskraft und Erfindung seyn. Dieser Subjektivität des Farbentons wegen, in welche der Künstler seine Welt anschaut, und die zugleich produktiv bleibt, ist die große Verschiedenheit des Kolorits keine bloße Willkür und beliebige Manier einer Färbung, die nicht so in rerum natura vorhanden ist, sondern liegt in der Natur der Sache selbst. So erzählt z. B. Goethe in Dichtung und Wahrheit folgendes hiehergehörige Beispiel. „Als ich (nach einem Besuche der Dresdner Gallerie) bei meinem Schuster wieder eintrat — bei einem solchen hatte er sich aus Grille einquartirt — um das Mittagsmahl zu genießen, trauete ich meinen Augen kaum: denn ich glaubte ein Bild von Ostade vor mir zu sehen, so vollkommen, daß man es nur auf die Gallerie hängen dürfen. Stellung der Gegenstände, Licht, Schatten, bräunlicher Teint des Ganzen, alles was man in jenen Bildern bewundert, sah ich hier in der Wirklichkeit. Es war das erstemal, daß ich auf einen so hohen Grad die Gabe gewahr wurde, die ich nachher

mit mehrerem Bewußtseyn übte, die Natur nämlich mit den Augen dieses oder jenes Künstlers zu sehen, dessen Werken ich so eben eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet hatte. Diese Fähigkeit hat mir viel Genuß gewährt, aber auch die Begierde vermehrt, der Ausübung eines Talents, das mir die Natur versagt zu haben schien, von Zeit zu Zeit eifrig nachzuhängen." Besonders thut sich diese Verschiedenheit des Kolorits auf der einen Seite bei Darstellung des menschlichen Fleisches hervor, selbst abgesehen von allen äußerlich wirkenden Modifikationen der Beleuchtung, des Alters, Geschlechts, der Situation, Nationalität, Leidenschaft u. s. f. Auf der anderen ist es die Darstellung des täglichen Lebens im Freien oder Innern der Häuser, Schenken, Kirchen u. s. w. so wie die landschaftliche Natur, deren Reichthum von Gegenständen und Färbungen jeden Maler mehr oder weniger an seinen eigenen Versuch weist, dieß mannigfaltige Spiel von Scheinen, das hier eintritt, aufzufassen, wiederzugeben und sich nach seiner Anschauung, Erfahrung und Einbildungskraft zu erfinden.

c) Wir haben bis jetzt in Betreff auf die besonderen Gesichtspunkte, welche in der Malerei geltend zu machen sind, erstens vom Inhalt, zweitens von dem sinnlichen Material gesprochen, dem dieser Inhalt eingebildet werden kann. Drittens bleibt uns zum Schluß nur noch übrig, die Art und Weise festzustellen, in welcher der Künstler seinen Inhalt, diesem bestimmten sinnlichen Elemente gemäß, malerisch zu koncipiren und auszuführen hat. Den breiten Stoff, der sich auch hier wieder unserer Betrachtung darbietet, können wir folgendermaßen gliedern.

Erstens sind es die allgemeineren Unterschiede der Konceptionsweise, die wir sondern und in ihrer Fortbewegung zu immer reicherer Lebendigkeit begleiten müssen;

Zweitens haben wir uns mit den bestimmteren Seiten zu beschäftigen, welche innerhalb dieser Arten der Auffassung nä-

her die eigentlich maleriſche Kompoſition, die künſtleriſchen Motive der ergriffenen Situation und der Gruppirung angehn.

Drittens wollen wir einen Blick auf die Art der Charakteriſirung werfen, welche aus der Verſchiedenheit ſowohl der Gegenſtände als auch der Konception hervorgeht.

α) Was nun erſtens die allgemeinſten Weiſen der maleriſchen Auffaſſung betrifft, ſo finden dieſelben Theils in dem Inhalt ſelbſt, der zur Darſtellung gebracht werden ſoll, Theils in dem Entfaltungsgange der Kunſt ihren Urſprung, welche nicht gleich von Hauſe aus den ganzen Reichthum, der in einem Gegenſtande liegt, herausarbeitet, ſondern erſt nach mannigfaltigen Stufen und Uebergängen zur vollen Lebendigkeit hingelangt.

αα) Der erſte Standpunkt, den die Malerei in dieſer Beziehung einnehmen kann, zeigt noch ihre Herkunft von der Skulptur und Architektur, indem ſie ſich in dem allgemeinen Charakter ihrer ganzen Konceptionsweiſe noch dieſen Künſten anſchließt. Dieß wird am meiſten der Fall ſeyn können, wenn ſich der Künſtler auf einzelne Figuren beſchränkt, welche er nicht in der lebendigen Beſtimmtheit einer in ſich mannigfaltigen Situation, ſondern in dem einfachen, ſelbſtſtändigen Beruhen auf ſich hinſtellt. Aus den verſchiedenen Kreiſen des Inhalts, den ich als für die Malerei gemäß bezeichnet habe, ſind hiefür beſonders religiöſe Gegenſtände, Chriſtus, einzelne Apoſtel und Heilige paſſend. Denn dergleichen Figuren müſſen fähig ſeyn, für ſich ſelbſt in ihrer Vereinzelung Bedeutung genug zu haben, eine Totalität zu ſeyn und einen ſubſtantiellen Gegenſtand der Verehrung und Liebe für das Bewußtſeyn auszumachen. In dieſer Art finden wir vornehmlich in der älteren Kunſt Chriſtus oder Heilige iſolirt, ohne beſtimmtere Situation und Naturumgebung dargeſtellt. Tritt eine Umgebung hinzu, ſo beſteht ſie hauptſächlich in architektoniſchen Verzierungen, beſonders gothiſchen, wie dieß z. B. bei älteren Niederländern und Ober-Deutſchen häufig vorkommt. In dieſer Bezüglichkeit auf die Architektur, zwiſchen deren Pfei-

ler und Bogen oft auch mehrere solche Figuren, der zwölf Apostel z. B., nebeneinandergestellt werden, geht die Malerei noch nicht zu der Lebendigkeit der späteren Kunst fort, und auch die Gestalten selbst bewahren noch Theils den mehr starren statuarischen Charakter der Skulptur, Theils bleiben sie überhaupt in einem statarischen Typus stehen, wie ihn die byzantinische Malerei z. B. an sich trägt. Für solche einzelne Figuren ohne alle Umgebung oder bei bloß architektonischer Einschließung ist dann auch eine strengere Einfachheit der Farbe und grellere Entschiedenheit derselben passend. Die ältesten Maler haben statt einer reichen Naturumgebung deshalb den einfärbigen Goldgrund beibehalten, dem nun die Farben der Gewänder face machen und ihn gleichsam pariren müssen, und daher entschiedener, greller sind, als wir sie in den Zeiten der schönsten Ausbildung der Malerei finden, wie denn überhaupt die Barbaren ohnehin an einfachen lebhaften Farben, Roth, Blau u. s. f. ihr Gefallen haben.

Zu dieser ersten Art der Auffassung gehören nun größtentheils auch die wunderthätigen Bilder. Als zu etwas Stupendem hat der Mensch zu ihnen nur ein stupides Verhältniß, das die Seite der Kunst gleichgültig läßt, so daß sie dem Bewußtseyn nicht durch menschliche Verlebendigung und Schönheit freundlich näher gebracht werden, und die am meisten religiös verehrten, künstlerisch betrachtet, gerade die allerschlechtesten sind.

Wenn nun aber dergleichen vereinzelte Figuren nicht als eine für sich fertige Totalität um ihrer ganzen Persönlichkeit willen ein Gegenstand der Verehrung oder des Interesses abgeben können, so hat eine solche noch im Princip der skulpturartigen Auffassung ausgeführte Darstellung keinen Sinn. So sind Portraits z. B. für die Bekannte der Person und ihrer ganzen Individualität wegen interessant; sind aber die Personen vergessen oder unbekannt, so frischt sich durch ihre Darstellung in einer Aktion oder Situation, die einen bestimmten Charakter zeigt,

eine ganz andere Theilnahme an, als die iſt, die wir für ſolche ganz einfache Konceptionsweiſe gewinnen können. Große Portraits, wenn ſie durch alle Mittel der Kunſt in voller Lebendigkeit vor uns daſtehn, haben an dieſer Fülle des Daſeyns ſelbſt ſchon dieß Hervortreten, Hinausſchreiten aus ihrem Rahmen. Bei van Dykiſchen Portraits z. B. hat mir der Rahmen, beſonders wenn die Stellung der Figur nicht ganz en face, ſondern etwas herumgewendet iſt, ausgeſehen wie die Thüre der Welt, in welche der Menſch da hereintritt. Sind deshalb Individuen nicht, wie Heilige, Engel u. ſ. f., ſchon etwas in ſich ſelbſt Vollendetes und Fertiges, und können ſie nur durch die Beſtimmtheit einer Situation, durch einen einzelnen Zuſtand, eine beſondere Handlung intereſſant werden, ſo iſt es unangemeſſen, ſie als ſelbſtſtändige Geſtalten darzuſtellen. So waren z. B. die letzte Arbeit Kügelchen's in Dresden vier Köpfe, Bruſtſtücke; Chriſtus, Johannes der Täufer, Johannes der Evangeliſt und der verlorene Sohn. Was Chriſtus und Johannes den Evangeliſten anbetrifft, ſo fand ich, als ich ſie ſah, die Auffaſſung ganz zweckmäßig. Aber der Täufer und vollends der verlorene Sohn haben gar nicht dieſe Selbſtſtändigkeit für mich, daß ich ſie in dieſer Weiſe als Bruſtſtücke ſehen mochte. Hier iſt im Gegentheil nothwendig, dieſe Figuren in Thätigkeit und Handlung zu ſetzen, oder wenigſtens in Situationen zu bringen, durch welche ſie in lebendigem Zuſammenhange mit ihrer äußeren Umgebung die charakteriſtiſche Individualität eines in ſich abgeſchloſſenen Ganzen erlangen könnten. Der Kügelchenſche Kopf des verlorenen Sohnes drückt zwar ſehr ſchön den Schmerz, die tiefe Reue und Zerknirſchung aus, aber daß dieß gerade die Reue des verlorenen Sohnes ſeyn ſolle, iſt nur durch eine ganz kleine Heerde Schweine im Hintergrunde angedeutet. Statt dieſer ſymboliſchen Hinweiſung ſollten wir ihn mitten unter der Heerde ſehn, oder in einer anderen Scene ſeines Lebens. Denn der verlorene Sohn hat keine weitere vollſtändige allgemeine Perſönlichkeit

und existirt für uns, soll er nicht zu einer bloßen Allegorie werden, nur in der bekannten Reihe von Situationen, in welchen ihn die Erzählung schildert. Wie er das väterliche Haus verläßt, oder in seinem Elend, seiner Reue, seiner Rückkehr mußte er uns in konkreter Wirklichkeit vorgeführt werden. So aber sind jene Schweine im Hintergrunde nicht viel besser, als ein Zettel mit dem aufgeschriebenen Namen.

ββ) Ueberhaupt kann die Malerei, da sie die volle Besonderheit der subjektiven Innigkeit zu ihrem Inhalt zu nehmen hat, weniger noch als die Skulptur bei dem situationslosen Beruhen in sich und der bloß substantiellen Auffassung eines Charaktes stehn bleiben, sondern muß diese Selbstständigkeit aufgeben und ihren Inhalt in bestimmter Situation, Mannigfaltigkeit, Unterschiedenheit der Charaktere und Gestalten in Bezug auf einander und ihre äußere Umgebung darzustellen bemüht seyn. Dieß Ablassen von den bloß traditionellen statarischen Typen, von der architektonischen Aufstellung und Umschließung der Figuren nnd der skulpturartigen Konceptionsweise, diese Befreiung von dem Ruhenden, Unthätigen, dieß Suchen eines lebendigen menschlichen Ausdrucks, einer charakteristischen Individualität, dieß Hineinsetzen jedes Inhalts in die subjektive Besonderheit und deren bunte Aeußerlichkeit macht den Fortschritt der Malerei aus, durch welchen sie erst den ihr eigenthümlichen Standpunkt erlangt. Mehr als den übrigen bildenden Künsten ist es daher der Malerei nicht nur gestattet, sondern es muß sogar von ihr gefordert werden, zu einer dramatischen Lebendigkeit fortzugehn, so daß die Gruppirung ihrer Figuren die Thätigkeit in einer bestimmten Situation anzeigt.

γγ) Mit diesem Hineinführen in die vollendete Lebendigkeit des Daseyns und dramatische Bewegung der Zustände und Charaktere verbindet sich drittens dann die immer vermehrte Wichtigkeit, welche bei der Konception und Ausführung auf die Individualität und das volle Leben der Farbenerscheinung aller

Gegenſtände gelegt wird, inſofern in der Malerei die letzte Spitze der Lebendigkeit nur durch Farbe ausdrückbar iſt. Doch kann ſich dieſe Magie des Scheins endlich auch ſo überwiegend geltend machen, daß darüber der Inhalt der Darſtellung gleichgültig wird, und die Malerei dadurch in dem bloßen Duft und Zauber ihrer Farbentöne und der Entgegenſetzung und ineinanderſcheinenden und ſpielenden Harmonie ſich ganz ebenſo zur Muſik herüberzuwenden anfängt, als die Skulptur in der weiteren Ausbildung des Reliefs ſich der Malerei zu nähern beginnt.

β) Das Nächſte nun, wozu wir jetzt überzugehn haben, betrifft die beſonderen Beſtimmungen, denen die maleriſche Kompoſitionsweiſe, als Darſtellung einer beſtimmten Situation und deren näheren Motive durch Zuſammenſtellung und Gruppirung verſchiedener Geſtalten oder Naturgegenſtände zu einem in ſich abgeſchloſſenen Ganzen, in ihren Hervorbringungen folgen muß.

αα) Das Haupterforderniß, das wir an die Spitze ſtellen können, iſt die glückliche Auswahl einer für die Malerei paſſenden Situation.

Hier beſonders hat die Erfindungskraft des Malers ihr unermeßliches Feld; von der einfachſten Situation eines unbedeutenden Gegenſtandes an, eines Blumenſtraußes, oder eines Weinglaſes mit Tellern, Brodt, einzelnen Früchten umher, bis hin zu den reichhaltigen Kompoſitionen von großen öffentlichen Begebenheiten, Haupt- und Staatsaktionen, Krönungsfeſten, Schlachten, und dem jüngſten Gericht, wo Gott Vater, Chriſtus, die Apoſtel, die himmliſchen Heerſchaaren und die ganze Menſchheit, Himmel, Erde und Hölle zuſammentreten.

Was das Nähere angeht, ſo iſt in dieſer Beziehung das eigentlich Maleriſche einer Seits von dem Skulpturartigen, anderer Seits von dem Poetiſchen, wie es nur der Dichtkunſt vollkommen auszudrücken möglich iſt, beſtimmter abzuſcheiden.

Die weſentliche Verſchiedenheit einer maleriſchen von einer ſkulpturmäßigen Situation liegt, wie wir bereits oben geſehn

haben, darin, daß die Skulptur hauptsächlich das selbstständig in sich Beruhende, Konfliktlose in harmlosen Zuständen, an denen die Bestimmtheit nicht das Durchgreifende ausmacht, darzustellen berufen ist, und erst im Relief vornehmlich zur Gruppirung, epischen Ausbreitung von Gestalten, zur Darstellung von bewegteren Handlungen, denen eine Kollision zu Grunde liegt, fortzuschreiten anfängt, die Malerei dagegen bei ihrer eigentlichen Aufgabe erst dann anfängt, wenn sie aus der beziehungslosen Selbstständigkeit ihrer Figuren und dem Mangel an Bestimmtheit der Situation herausgeht, um in die lebendige Bewegung menschlicher Zustände, Leidenschaften, Konflikte, Handlungen in stetem Verhältniß zu der äußeren Umgebung eintreten, und selbst bei Auffassung der landschaftlichen Natur dieselbe Bestimmtheit einer besonderen Situation und deren lebendigsten Individualität festhalten zu können. Wir stellten deshalb gleich anfangs schon für die Malerei die Forderung auf, daß sie die Darstellung der Charaktere, der Seele, des Innern nicht so zu liefern habe, wie sich diese innere Welt uumittelbar in ihrer äußeren Gestalt zu erkennen giebt, sondern durch Handlungen das, was sie ist, entwickelt und äußert.

Der letztere Punkt hauptsächlich ist es, welcher die Malerei in einen näheren Bezug zur Poesie bringt. Beide Künste in diesem Verhältnisse haben Theils einen Vorzug, Theils einen Nachtheil. Die Malerei kann die Entwickelung einer Situation, Begebenheit, Handlung nicht, wie die Poesie oder Musik, in einer Succession von Veränderungen geben, sondern nur einen Moment ergreifen wollen. Hieraus folgt die ganz einfache Reflexion, daß durch diesen einen Moment das Ganze der Situation oder Handlung, die Blüthe derselben, dargestellt, und deshalb der Augenblick aufgesucht werden muß, in welchem das Vorhergehende und Nachfolgende in einen Punkt zusammengedrängt ist. Bei einer Schlacht z. B. würde dieß der Moment des Sieges sein; das Gefecht ist noch sichtbar, zugleich aber die Entscheidung

bereits gewiß. Der Maler kann daher einen Reſt des Vergangenen, das ſich in ſeinem Abziehen und Verſchwinden noch in der Gegenwart geltend macht, aufnehmen, und zugleich das Künftige, das als unmittelbare Folge aus einer beſtimmten Situation hervorgehn muß, andeuten. In's Nähere jedoch kann ich mich hier nicht einlaſſen.

Bei dieſem Nachtheil gegen den Dichter hat nun aber der Maler den Vortheil voraus, daß er die beſtimmte Scene, indem er ſie ſinnlich vor die Anſchauung im Scheine ihrer wirklichen Realität bringt, in der vollkommenſten Einzelnheit ausmalen kann. „Ut pictura poesis erit" iſt zwar ein beliebter Spruch, der beſonders in der Theorie vielfach urgirt und von der beſchreibenden Dichtkunſt in ihren Schilderungen der Jahres- und Tageszeiten, Blumen, Landſchaften präcis genommen und in Anwendung gebracht worden iſt. Die Beſchreibung aber ſolcher Gegenſtände und Situationen in Worten iſt einer Seits ſehr trocken und tädiös, und kann dennoch, wenn ſie aufs Einzelne eingehn will, niemals fertig werden, anderer Seits bleibt ſie verwirrt, weil ſie das als ein Nacheinander der Vorſtellung geben muß, was in der Malerei auf einmal vor der Anſchauung ſteht, ſo daß wir das Vorhergehende immer vergeſſen und aus der Vorſtellung heraus haben, während es doch weſentlich mit dem Andern, was folgt, in Zuſammenhang ſeyn ſoll, da es im Raum zuſammen gehört und nur in dieſer Verknüpfung und dieſem Zugleich einen Werth hat. In dieſen gleichzeitigen Einzelnheiten dagegen kann gerade der Maler das erſetzen, was ihm in Anſehung der fortlaufenden Succeſſion vom Vergangenen und Nachfolgenden abgeht. Doch ſteht die Malerei wieder in einer anderen Beziehung gegen die Poeſie und Muſik zurück; in Betreff des Lyriſchen nämlich. Die Dichtkunſt kann Empfindungen und Vorſtellungen nicht nur als Empfindungen und Vorſtellungen überhaupt, ſondern auch als Wechſel, Fortgang, Steigerung derſelben entwickeln. Mehr noch in Rückſicht auf die koncentrirte Innerlichkeit iſt dieß

in der Musik der Fall, die es sich mit der Bewegung der Seele in sich zu thun macht. Die Malerei nun aber hat hiefür nichts als den Ausdruck des Gesichts und der Stellung, und verkennt, wenn sie sich auf das eigentlich Lyrische ausschließlich einläßt, ihre Mittel. Denn wie sehr sie auch die innere Leidenschaft und Empfindung in Mienenspiel und Bewegungen des Körpers ausdrückt, so muß doch dieser Ausdruck nicht unmittelbar die Empfindung als solche betreffen, sondern die Empfindung in einer bestimmten Aeußerung, Begebenheit, Handlung. Daß sie im Aeußerlichen darstellt, hat deshalb nicht den abstrakten Sinn, durch Physiognomie und Gestalt das Innere anschaubar zu machen, sondern die Aeußerlichkeit, in deren Form sie das Innere ausspricht, ist eben die individuelle Situation einer Handlung, die Leidenschaft in bestimmter That, durch welche die Empfindung erst ihre Explikation und Erkennbarkeit erhält. Wenn man daher das Poetische der Malerei darein setzt, daß sie die innere Empfindung unmittelbar ohne näheres Motiv und Handlung in Gesichtszügen und Stellung ausdrücken solle, so heißt dieß nur die Malerei in eine Abstraktion zurückweisen, der sie sich gerade zu entwinden hat, und von ihr verlangen, sich der Eigenthümlichkeit der Poesie zu bemächtigen, wodurch sie, wenn sie den Versuch wagt, nur in Trockenheit oder Fadheit geräth.

Ich hebe hier diesen Punkt heraus, weil in der vorjährigen hiesigen Kunstausstellung (1828) mehrere Bilder aus der sogenannten düsseldorfer Schule sehr gerühmt worden sind, deren Meister bei vieler Verständigkeit und technischer Fertigkeit diese Richtung auf die bloße Innerlichkeit, auf das, was ausschließlich nur für die Poesie darstellbar ist, genommen haben. Der Inhalt war größten Theils götheschen Gedichten oder aus Shakespeare, Ariost und Tasso entlehnt, und machte hauptsächlich die innerliche Empfindung der Liebe aus. Gewöhnlich stellten die vorzüglichsten Gemälde je ein Liebespaar dar, Romeo und Julie z. B., Rinald und Armide, ohne nähere Situation, so daß jene Paare gar nichts

thun und ausdrücken, als in einander verliebt zu ſeyn, alſo ſich zu einander hinzuneigen und recht verliebt einander anzuſehen, recht verliebt dreinzublicken. Da muß ſich denn natürlich der Hauptausdruck in Mund und Auge koncentriren, und beſonders hat Rinaldo eine Stellung mit ſeinen langen Beinen, bei der er eigentlich, ſo wie ſie daliegen, nicht recht weiß, wo er mit hin ſoll. Das ſtreckt ſich deshalb auch ganz bedeutungslos hin. Die Skulptur, wie wir geſehn haben, entſchlägt ſich des Auges und Seelenblicks, die Malerei ergreift dagegen dieß reiche Moment des Ausdrucks, aber ſie muß ſich nicht auf dieſen Punkt koncentriren, nicht das Feuer oder die ſchwimmende Mattigkeit und Sehnſüchtigkeit des Auges oder die ſüßliche Freundlichkeit des Mundes ſich ohne alle Motive zum Hauptaugenmerk des Ausdrucks machen wollen. Von ähnlicher Art war auch der Fiſcher von Hübner, wozu der Stoff aus dem bekannten götheſchen Gedicht genommen war, das die unbeſtimmte Sehnſucht nach der Ruhe, Kühlung und Reinheit des Waſſers mit ſo wunderbarer Tiefe und Anmuth der Empfindung ſchildert. Der Fiſcherknabe, der da nackt in's Waſſer gezogen wird, hat wie die männlichen Figuren in den übrigen Bildern auch, ein ſehr proſaiſches Geſicht, dem man es, wenn ſeine Phyſiognomie ruhig wäre, nicht anſehn würde, daß er tiefer, ſchöner Empfindungen fähig ſeyn könnte. Ueberhaupt kann man von allen dieſen männlichen und weiblichen Geſtalten nicht ſagen, daß ſie von geſunder Schönheit wären, im Gegentheil zeigen ſie nichts als die Nervengereiztheit, Schmächtigkeit und Krankhaftigkeit der Liebe und Empfindung überhaupt, die man nicht reproducirt ſehn, ſondern von der man wie im Leben ſo auch in der Kunſt vielmehr gern verſchont bleiben will. In dieſelbe Kategorie gehört auch die Art und Weiſe, in welcher Schadow, der Meiſter dieſer Schule, die götheſche Mignon dargeſtellt hat. Der Charakter Mignon's iſt ſchlechthin poetiſch. Was ſie intereſſant macht, iſt ihre Vergangenheit, die Härte des äußeren und inneren Schickſals, der Widerſtreit

italieniſcher, in ſich heftig aufgeregter Leidenſchaft in einem Gemüth, das ſich darin nicht klar wird, dem jeder Zweck und Entſchluß fehlt, und das nun, in ſich ſelbſt ein Geheimniß, abſichtlich geheimnißvoll ſich nicht zu helfen weiß; dieß in ſich gekehrte ganz abgebrochene ſich Aeußern, das nur in einzelnen, unzuſammenhängenden Eruptionen merken läßt, was in ihr vorgeht, iſt die Furchtbarkeit des Intereſſes, das wir an ihr nehmen müſſen. Ein ſolches volles Konvolut kann nun wohl vor unſerer Phantaſie ſtehn, aber die Malerei kann es nicht, wie es Schadow gewollt hat, ſo ohne Beſtimmtheit der Situation und der Handlung einfach durch Mignon's Geſtalt und Phyſiognomie darſtellen. Im Ganzen läßt ſich daher behaupten, dieſe genannten Bilder ſeyen ohne Phantaſie für Situationen, Motive und Ausdruck gefaßt. Denn zu echten Kunſtdarſtellungen der Malerei gehört, daß der ganze Gegenſtand mit Phantaſie ergriffen, und in Geſtalten zur Anſchauung gebracht ſey, die ſich äußern, ihr Innres durch eine Folge der Empfindung, durch eine Handlung darthun, welche für die Empfindung ſo bezeichnend iſt, daß nun alles und jedes im Kunſtwerk von der Phantaſie zum Ausdruck des ausgewählten Inhalts vollſtändig verwendet erſcheint. Die älteren italieniſchen Maler beſonders haben wohl auch, wie dieſe modernen, Liebesſcenen dargeſtellt, und zum Theil ihren Stoff aus Gedichten genommen, aber ſie haben denſelben mit Phantaſie und geſunder Heiterkeit zu geſtalten verſtanden. Amor und Pſyche, Amor mit Venus, Pluto's Raub der Proſerpina, der Raub der Sabinerinnen, Herkules mit dem Spinnrocken bei Omphale, welche die Löwenhaut um ſich geworfen, das ſind alles Gegenſtände, welche die älteren Meiſter in lebendigen, beſtimmten Situationen, in Scenen mit Motiven, und nicht bloß als einfache in keiner Handlung begriffene Empfindung ohne Phantaſie, darſtellten. Auch aus dem alten Teſtament haben ſie Liebesſcenen entlehnt. So hängt z. B. in Dresden ein Bild von Giorgione; Jakob, der weit hergekommen, grüßt die Rahel, drückt ihr die Hand und küßt ſie; weiter

hin ſtehen ein Paar Knechte an einem Brunnen, beſchäftigt für ihre Heerde Waſſer zu ſchöpfen, die zahlreich im Thale weidet. Ein anderes Gemälde ſtellt Jakob und Rebekka dar; Rebekka reicht Abraham's Knechten zu trinken, wodurch ſie von ihnen erkannt wird. Ebenſo ſind aus Arioſt Scenen hergenommen, Medor z. B., der Angelika's Namen auf die Einfaſſung eines Quells ſchreibt.

Wenn in neuerer Zeit ſoviel von der Poeſie in der Malerei geſprochen wird, ſo darf dieß, wie geſagt, nichts anderes heißen, als einen Gegenſtand mit Phantaſie faſſen, Empfindungen durch Handlung ſich expliciren laſſen, nicht aber die abſtrakte Empfindung feſthalten und als ſolche ausdrücken wollen. Selbſt die Poeſie, welche die Empfindung doch in ihrer Innerlichkeit auszuſprechen vermag, breitet ſich in Vorſtellungen, Anſchauungen und Betrachtungen aus; wollte ſie z. B. beim Ausdruck der Liebe nur dabei ſtehn bleiben, zu ſagen: „ich liebe Dich," und immer nur zu wiederholen: ich liebe Dich, ſo möchte das zwar den Herren, die viel von der Poeſie der Poeſie geredet haben, genehm ſeyn, aber es wäre die abſtrakteſte Proſa. Denn Kunſt überhaupt in Betreff auf Empfindung beſteht in Auffaſſung und Genuß derſelben durch die Phantaſie, welche die Leidenſchaft in der Poeſie zu Vorſtellungen klärt, und uns in deren Aeußerung, ſey es lyriſch oder in epiſchen Begebenheiten und dramatiſchen Handlungen, befriedigt. Für das Innere als ſolches genügt aber in der Malerei Mund, Auge und Stellung nicht, ſondern es muß eine totale konkrete Objektivität da ſeyn, welche als Exiſtenz des Innern gelten kann.

Die Hauptſache nun alſo bei einem Gemälde beſteht darin, daß es eine Situation, die Scene einer Handlung darſtelle. Hierbei iſt das erſte Geſetz die Verſtändlichkeit. In dieſer Rückſicht haben religiöſe Gegenſtände den großen Vorzug, daß ſie allgemein bekannt ſind. Der Gruß des Engels, die Anbetung der Hirten oder der drei Könige, die Ruhe auf der Flucht nach

Aegypten, die Kreuzigung, Grablegung, Auferſtehung, ebenſo die Legenden der Heiligen, waren dem Publikum, für welches ein Gemälde gemalt wurde, nichts Fremdes, wenn uns auch jetzt die Geſchichten der Märtyrer ferner liegen. Für eine Kirche z. B. ward größten Theils nur die Geſchichte des Patrons, oder des Schutzheiligen der Stadt u. ſ. f. dargeſtellt. Die Maler ſelbſt haben ſich deshalb nicht immer aus eigener Wahl an ſolche Gegenſtände gehalten, ſondern das Bedürfniß forderte dieſelben für Altäre, Kapellen, Klöſter u. ſ. f., ſo daß nun ſchon der Ort der Aufſtellung ſelbſt zur Verſtändlichkeit des Bildes beiträgt. Dieß iſt zum Theil nothwendig, denn der Malerei fehlen die Sprache, die Worte und Namen, durch welche die Poeſie ſich außer ihren mannigfaltig anderen Bezeichnungsmitteln helfen kann. So werden z. B. in einem königlichen Schloſſe, Rathhausſaale, Parlamentshauſe Scenen großer Begebenheiten, wichtiger Momente aus der Geſchichte dieſes Staates, dieſer Stadt, dieſes Hauſes ihre Stelle haben, und an dem Orte, für welchen das Gemälde beſtimmt iſt, durchweg bekannt ſeyn. Man wird z. B. für ein hieſiges königliches Schloß nicht leicht einen Gegenſtand aus der engliſchen oder chineſiſchen Geſchichte, oder aus dem Leben des Königs Mithridates auswählen. Anders iſt es in Bildergallerien, wo alles zuſammengehängt wird, was man an guten Kunſtwerken irgend beſitzt und aufkaufen kann, wodurch denn freilich das Gemälde ſeine individuelle Zuſammengehörigkeit mit einem beſtimmten Lokal, ſo wie ſeine Verſtändlichkeit durch den Ort verliert. Daſſelbe iſt in Privatzimmern der Fall; ein Privatmann nimmt, was er kriegen kann, oder ſammelt im Sinne einer Gallerie und hat ſonſt ſeine anderweitigen Liebhabereien und Grillen.

Den geſchichtlichen Sujets ſtehen nun in Bezug auf Verſtändlichkeit die ſogenannten allegoriſchen Darſtellungen, welche zu einer Zeit ſehr am Brette waren, bei weitem nach, und werden außerdem, da ihnen meiſt die innere Lebendigkeit und Partikularität der Geſtalten abgehen muß, unbeſtimmt, froſtig und kalt.

Dagegen ſind die landſchaftlichen Naturſcenen und Situationen der täglichen menſchlichen Wirklichkeit ebenſo klar in dem, was ſie bedeuten ſollen, als ſie in Rückſicht auf Individualität, dramatiſche Mannigfaltigkeit, Bewegung und Fülle des Daſeyns für die Erfindung und Ausführung einen höchſt günſtigen Spielraum gewähren.

ββ) Daß nun aber die beſtimmte Situation, ſo weit es die Sache des Malers ſeyn kann ſie verſtändlich zu machen, erkennbar werde, dazu reicht das bloß äußere Lokal der Aufſtellung und die allgemeine Bekanntſchaft mit dem Gegenſtande nicht hin. Denn im Ganzen ſind dieß nur äußerliche Beziehungen, welche das Kunſtwerk als ſolches weniger angehn. Der Hauptpunkt, um den es ſich eigentlich handelt, beſteht im Gegentheil darin, daß der Künſtler Sinn und Geiſt genug habe, um die verſchiedenen Motive, welche die beſtimmte Situation enthält, hervorzuheben und erfindungsreich zu geſtalten. Jede Handlung, in welcher das Innere in die Objektivität heraustritt, hat unmittelbare Aeußerungen, ſinnliche Folgen und Beziehungen, welche, inſofern ſie in der That Wirkungen des Innern ſind, die Empfindung verrathen und abſpiegeln, und deshalb ſowohl zu Motiven der Verſtändlichung als auch der Individualiſirung aufs glücklichſte verwendet werden können. Es iſt z. B. ein bekannter, vielbeſprochener Vorwurf, den man der raphaeliſchen Transfiguration gemacht hat, daß ſie in zwei ganz zuſammenhangsloſe Handlungen aus einander falle, was in der That, äußerlich betrachtet, der Fall iſt; oben auf dem Hügel ſehn wir die Verklärung, unten die Scene mit dem Beſeſſenen. Geiſtig aber fehlt es an dem höchſten Zuſammenhange nicht. Denn einer Seits iſt Chriſti ſinnliche Verklärung eben die wirkliche Erhöhung deſſelben über den Boden, und die Entfernung von den Jüngern, welche deshalb auch als Trennung und Entfernung ſelbſt ſichtbar werden muß; anderer Seits iſt die Hoheit Chriſti am meiſten hier in einem wirklichen einzelnen Falle dadurch verklärt, daß die Jünger

den Beſeſſenen ohne Hülfe des Herrn nicht zu heilen vermögen. Hier iſt alſo dieſe gedoppelte Handlung durchaus motivirt, und der Zuſammenhang äußerlich und innerlich dadurch hergeſtellt, daß ein Jünger auf Chriſtus, den Entfernten, ausdrücklich hinzeigt, und damit die wahre Beſtimmung des Sohnes Gottes andeutet, zugleich auf Erden zu ſeyn, auf daß das Wort wahr werde, wenn zwei verſammelt ſind in meinem Namen, bin ich mitten unter ihnen. — Um noch ein anderes Beiſpiel anzuführen, ſo hatte Göthe einmal die Darſtellung Achill's in Weiberkleidern bei der Ankunft des Ulyſſes als Preisaufgabe geſtellt. In einer Zeichnung nun blickt Achill auf den Helm des gewaffneten Helden, ſein Herz erglüht bei dieſem Anblick, und in Folge dieſer inneren Bewegung zerreißt die Perlenſchnur, die er am Halſe trägt; ein Knabe ſucht ſie zuſammen und nimmt ſie vom Boden auf. Dieß ſind Motive glücklicher Art.

Ferner hat der Künſtler mehr oder weniger große Räume auszufüllen; bedarf der Landſchaft als Hintergrund, Beleuchtung, architektoniſcher Umgebungen, Nebenfiguren, Geräthſchaften u. ſ. f. Dieſen ganzen ſinnlichen Vorrath nun muß er, ſo viel es thunlich iſt, zur Darſtellung von Motiven, welche in der Situation liegen, verwenden, und ſo das Aeußerliche ſelbſt in einen ſolchen Bezug auf dieſelben zu bringen wiſſen, daß es nicht mehr für ſich unbedeutend bleibt. Zwei Fürſten z. B. oder Erzväter reichen ſich die Hände; ſoll dieß ein Friedenszeichen, die Beſieglung eines Bundes ſeyn, ſo werden Krieger, Waffen und dergleichen, Vorbereitungen zum Opfer für den Eidſchwur die paſſende Umgebung ausmachen; begegnen ſich dagegen dieſelben Perſonen, treffen ſie auf einer Wanderſchaft zuſammen, und reichen ſich zum Gruß und Wiederſehen die Hände, ſo werden ganz andere Motive nöthig ſeyn. Dergleichen in einer Weiſe zu erfinden, daß eine Bedeutſamkeit für den Vorgang und eine Individualiſirung der ganzen Darſtellung herauskommt, das vornehmlich iſt es, worauf ſich der geiſtige Sinn des Malers in dieſer Rückſicht zu richten

hat. Dabei sind denn viele Künstler auch bis zu symbolischen Beziehungen der Umgebung und Handlung fortgegangen. Bei der Anbetung der heiligen drei Könige z. B. sieht man Christus häufig unter einem baufälligen Dache in der Krippe liegen, umher altes verfallendes Gemäuer eines antiken Gebäudes, im Hintergrunde einen angefangenen Dom. Dieß zerbröckelnde Gestein und der aufsteigende Dom haben einen Bezug auf den Untergang des Heidenthums durch die christliche Kirche. Ebenso stehn beim Gruß des Engels neben Maria, auf Bildern der eyckischen Schule besonders, häufig blühende Lilien ohne Antheren, und deuten dadurch die Jungfräulichkeit der Mutter Gottes an.

γγ) Indem nun drittens die Malerei durch das Princip der inneren und äußeren Mannigfaltigkeit, in welcher sie die Bestimmtheit von Situationen, Vorfällen, Konflikten und Handlungen auszuführen hat, zu vielfachen Unterschieden und Gegensätzen ihrer Gegenstände, seyen es Naturobjekte oder menschliche Figuren, fortgehn muß, und zugleich die Aufgabe erhält, dieses verschiedenartige Auseinander zu gliedern und zu einer in sich übereinstimmenden Totalität zusammenzuschließen, so wird dadurch, als eines der wichtigsten Erfordernisse, eine kunstgemäße Stellung und Gruppirung der Gestalten nothwendig. Bei der großen Menge einzelner Bestimmungen und Regeln, die hier anzuwenden sind, kann jedoch das Allgemeinste, das sich darüber sagen läßt, nur ganz formeller Art bleiben, und ich will nur kurz einige Hauptpunkte angeben.

Die nächste Weise der Anordnung bleibt noch ganz architektonisch, ein gleichartiges Nebeneinanderstellen von Figuren oder regelmäßiges Entgegensetzen und symmetrisches Zusammenfügen sowohl der Gestalten selbst, als auch ihrer Haltung und Bewegungen. Hierbei ist dann besonders die pyramidale Gestalt der Gruppe sehr beliebt. Bei einer Kreuzigung z. B. macht sich die Pyramide wie von selbst, indem Christus oben am Kreuz hängt und nun zu den Seiten die Jünger, Maria oder Heilige stehn.

Auch bei Madonnenbildern, in denen Maria mit dem Kinde auf einem erhöhten Throne sitzt und Apostel, Märtyrer u. s. f. als Verehrende unter sich zu ihren Seiten hat, findet der gleiche Fall statt. Selbst in der sixtinischen Madonna ist diese Art der Gruppirung noch als durchgreifend festgehalten. Ueberhaupt ist sie für das Auge beruhigend, weil die Pyramide durch ihre Spitze das sonst zerstreute Nebeneinander zusammenfaßt und der Gruppe eine äußere Einheit giebt.

Innerhalb solcher im Allgemeinen noch abstrakteren symmetrischen Anordnung kann sodann im Besonderen und Einzelnen große Lebendigkeit und Individualität der Stellung, des Ausdrucks und der Bewegung stattfinden. Der Maler, indem er die Mittel, die in seiner Kunst liegen, sämmtlich benutzt, hat mehrere Plane, wodurch er die Hauptfiguren gegen die übrigen näher herauszuheben im Stande ist, und außerdem noch stehn ihm zu demselben Behufe Beleuchtung und Färbung zu Gebote. Es versteht sich hieraus von selbst, wie er in dieser Rücksicht seine Gruppe stellen wird; die Hauptfiguren nicht wohl auf die Seite und Nebendinge nicht an Stellen, welche die höchste Aufmerksamkeit auf sich ziehen; ebenso wird er das hellste Licht auf die Gegenstände werfen, die den Hauptinhalt ausmachen, und sie nicht in Schatten, Nebenfiguren aber mit den bedeutendsten Farben in's klarste Licht bringen.

Bei einer nicht so symmetrischen und dadurch lebendigeren Gruppirung muß sich der Künstler besonders davor hüten, die Figuren nicht auf einander zu drängen, und sie, wie man zuweilen auf Gemälden sieht, zu verwirren, so daß man sich die Glieder erst zusammensuchen muß und Mühe hat, zu unterscheiden, welche Beine zu diesem Kopfe gehören, oder wie die verschiedenen Arme, Hände, Enden von Kleidern, Waffen u. s. f. zu vertheilen sind. Im Gegentheil wird es bei größeren Kompositionen das Beste seyn, das Ganze zwar in klar übersehbaren Parthieen aus einander zu halten, diese aber nicht durchaus von einander zu isoliren

und zu zerstreuen; besonders bei Scenen und Situationen, die ihrer Natur nach schon für sich selbst ein zerstreutes Durcheinander sind, wie z. B. das Mannasammeln in der Wüste, Jahrmärkte und dergleichen mehr.

Auf diese formellen Andeutungen will ich mich hier für diesmal beschränken.

γ) Nachdem wir nun erstens von den allgemeinen Arten malerischer Auffassung, zweitens von der Komposition in Betreff auf Auswahl von Situationen, Auffinden von Motiven und Gruppirung gehandelt haben, muß ich drittens noch Einiges über die Charakterisirungsweise hinzufügen, durch welche sich die Malerei von der Skulptur und deren idealen Plastik unterscheidet.

αα) Es ist schon bei früheren Gelegenheiten gesagt worden, daß in der Malerei die innere und äußere Besonderheit der Subjektivität freizulassen ist, welche deswegen nicht die in das Ideale selbst aufgenommene Schönheit der Individualität zu seyn braucht, sondern bis zu derjenigen Partikularität fortgehn kann, durch welche das erst hervorkommt, was wir in neuerem Sinne charakteristisch nennen. Man hat das Charakteristische in dieser Rücksicht zum unterscheidenden Kennzeichen des Modernen im Gegensatze der Antike überhaupt gemacht, und in der Bedeutung, in welcher wir das Wort hier nehmen wollen, hat es damit allerdings seine Richtigkeit. Nach modernem Maaßstabe gemessen, sind Zeus, Apollo, Diana u. s. f. eigentlich keine Charaktere, obschon wir sie als diese ewigen hohen, plastischen, idealen Individualitäten bewundern müssen. Näher tritt schon an dem homerischen Achill, an dem Agamemnon, der Klytemnestra des Aeschylus, an dem Odysseus, der Antigone, Ismene u. s. f., wie Sophokles sie in Wort und That ihr Innres sich expliciren läßt, eine bestimmtere Besonderheit hervor, auf der diese Gestalten als auf etwas zu ihrem Wesen gehörigen bestehn und sich darin erhalten, so daß wir in der Antike, wenn man dieß Charaktere nennen will, freilich

auch Charaktere dargestellt finden. Aber in Agamemnon, Ajax, Odysseus u. s. f. bleibt die Besonderheit doch immer noch allgemeiner Art, der Charakter eines Fürsten, des tollen Muthes, der List in abstrakterer Bestimmtheit; das Individuelle schließt sich zu enger Verschlingung mit dem Allgemeinen zusammen, und hebt den Charakter in die ideale Individualität hinein. Die Malerei dagegen, welche die Besonderheit nicht in jener Idealität zurückhält, entwickelt gerade die ganze Mannigfaltigkeit der auch zufälligen Partikularität, so daß wir statt jener plastischen Ideale der Götter und Menschen jetzt *besondere Personen* nach der Zufälligkeit des Besondern vor uns sehn, und deshalb die körperliche Vollkommenheit der Gestalt und die durchgängige Angemessenheit des Geistigen zu seinem gesunden freien Daseyn, mit einem Worte, das was wir in der Skulptur die ideale Schönheit nannten, in der Malerei weder in dem gleichen Maaße fordern, noch überhaupt zur Hauptsache machen dürfen, da jetzt die Innigkeit der Seele und deren lebendige Subjektivität den Mittelpunkt bildet. In diese ideellere Region dringt jenes Naturreich so tief nicht ein; die Frömmigkeit des Herzens, die Religion des Gemüths kann, wie die moralische Gesinnung und Thätigkeit in dem Silenengesichte des Sokrates, auch in einem der bloß äußeren Gestalt nach für sich betrachtet häßlichen Körper wohnen. Für den Ausdruck der geistigen Schönheit wird allerdings der Künstler das an und für sich Häßliche der äußeren Formen vermeiden, oder es durch die Macht der hindurchbrechenden Seele zu bändigen und zu verklären wissen, aber er kann dennoch die Häßlichkeit nicht durchweg entbehren. Denn der oben weitläufiger geschilderte Inhalt der Malerei schließt eine Seite in sich, für welche gerade die Abnormität und das Mißgestaltete menschlicher Figuren und Physiognomien das eigentlich Entsprechende sind. Es ist dieß der Kreis des Schlechten und Bösen, das im Religiösen hauptsächlich bei den Kriegsknechten, die bei Christi Leidensgeschichte thätig sind, bei den Sündern in der Hölle und den Teufeln zum

Vorſchein kommt. Beſonders Michel Angelo verſtand es Teufel zu malen, die durch phantaſtiſche Geſtaltung zwar das Maaß menſchlicher Formen überſchreiten, dennoch zugleich noch menſchlich bleiben.

Wie ſehr nun aber auch die Individuen, welche die Malerei aufſtellt, in ſich eine volle Totalität beſonderer Charaktere ſeyn müſſen, ſo ſoll damit doch nicht geſagt ſeyn, daß in ihnen nicht ein Analogon von dem hervortreten könne, was im Plaſtiſchen das Ideale ausmacht. Im Religiöſen iſt zwar der Grundzug der reinen Liebe die Hauptſache, beſonders bei Maria, deren ganzes Weſen in dieſer Liebe liegt, ebenſo bei den Frauen, die Chriſtus begleiten, und unter den Jüngern bei Johannes, dem Jünger der Liebe; mit dieſem Ausdruck aber kann ſich auch die ſinnliche Schönheit der Formen, wie dieß z. B. bei Raphael der Fall iſt, verſchwiſtern, nur darf ſie ſich nicht als bloße Schönheit der Formen geltend machen wollen, ſondern muß durch die innigſte Seele des Ausdrucks geiſtig belebt, verklärt ſeyn, und dieſe geiſtige Innigkeit ſich als den eigentlichen Zweck und Inhalt erweiſen laſſen. Auch in den Kindergeſtalten Chriſti und Johannes des Täufers hat die Schönheit ihren Spielraum. Bei den übrigen Figuren, Apoſteln, Heiligen, Jüngern, Weiſen des Alterthums u. ſ. f. iſt jener Ausdruck einer geſteigerten Innigkeit gleichſam mehr nur die Sache beſtimmter momentanerer Situationen, außerhalb welcher ſie als ſelbſtſtändigere, in der Welt vorhandene Charaktere erſcheinen, ausgerüſtet mit Kraft und Ausdauer des Muthes, Glaubens und Handelns, ſo daß hier ernſte, würdige Männlichkeit, bei aller Verſchiedenheit der Charaktere, den Grundzug ausmacht. Es ſind nicht Götterideale, ſondern ganz individuelle menſchliche Ideale, nicht Menſchen nur, wie ſie ſeyn ſollten, ſondern menſchliche Ideale, wie ſie wirklich ſind und da ſind, Menſchen, denen es weder an der Beſonderheit des Charakters, noch an einem Zuſammenhange dieſer Partikularität mit dem Allgemeinen fehlt, das die Individuen

erfüllt. Von dieser Art haben Michel Angelo, Raphael und Leonardo da Vinci in seinem berühmten Abendmahl Gestalten geliefert, denen eine ganz andere Würde, Großartigkeit und Adel inwohnt, als den Figuren anderer Maler. Dieß ist der Punkt, auf welchem die Malerei, ohne den Charakter ihres Gebietes aufzugeben, mit den Alten auf demselben Boden zusammentrifft.

ββ) Indem nun die Malerei unter den bildenden Künsten am meisten der besonderen Gestalt und dem partikularen Charakter das Recht ertheilt, für sich herauszutreten, so liegt ihr vornehmlich der Uebergang in das eigentlich Portraitmäßige nahe. Man hätte deshalb sehr Unrecht, die Portraitmalerei, als dem hohen Zwecke der Kunst nicht angemessen, zu verdammen. Wer würde die große Zahl vortrefflicher Portraits der großen Meister missen wollen? Wer ist nicht schon, unabhängig von dem Kunstwerth solcher Werke, begierig, außer der Vorstellung berühmter Individuen, ihres Geistes, ihrer Thaten, dieß Bild der Vorstellung bis zur Bestimmtheit der Anschauung vervollständigt vor sich zu haben. Denn auch der größte, hochgestellteste Mensch war oder ist ein wirkliches Individuum, und diese Individualität, die Geistigkeit in ihrer wirklichsten Besonderung und Lebendigkeit wollen wir uns zur Anschauung bringen. Doch abgesehen von solchen Zwecken, die außerhalb der Kunst fallen, läßt sich in gewissem Sinne behaupten, daß die Fortschritte der Malerei, von ihren unvollkommenen Versuchen an, eben darin bestanden haben, sich zum Portrait hinzuarbeiten. Der fromme, andächtige Sinn war es zuerst, der die innere Lebendigkeit hervorbrachte, die höhere Kunst belebte diesen Sinn mit der Wahrheit des Ausdrucks und des besonderen Daseyns, und mit dem vertiefteren Eingehn auf die äußere Erscheinung vertiefte sich auch die innere Lebendigkeit, um deren Ausdruck es zu thun war.

Damit jedoch das Portrait nun auch ein echtes Kunstwerk sey, muß, wie schon erinnert, in demselben die Einheit der geistigen Individualität ausgeprägt und der geistige Charakter das

Ueberwiegende und Hervortretende ſeyn. Hierzu tragen alle Theile des Geſichts vornehmlich bei, und der feine phyſiognomiſche Sinn des Malers bringt nun eben die Eigenthümlichkeit des Individuums dadurch zur Anſchauung, daß er gerade die Züge und Parthieen auffaßt und heraushebt, in welchen dieſe geiſtige Eigenthümlichkeit ſich in der klarſten und prägnanteſten Lebendigkeit ausſpricht. In dieſer Rückſicht kann ein Portrait ſehr naturtreu, von großem Fleiße der Ausführung und dennoch geiſtlos, eine Skizze dagegen, mit wenigen Zügen von einer Meiſterhand hingeworfen, unendlich lebendiger und von ſchlagender Wahrheit ſeyn. Solch eine Skizze muß dann aber in den eigentlich bedeutenden bezeichnenden Zügen das einfache, aber ganze Grundbild des Charakters darſtellen, das jene geiſtloſere Ausführung und treue Natürlichkeit übertüncht und unſcheinbar macht. Das Rathſamſte wird ſeyn, in Betreff hierauf wieder die glückliche Mitte zwiſchen ſolchem Skizziren und naturtreuen Nachahmen zu halten. Von dieſer Art ſind z. B. die meiſterhaften Portaits Titian's. Sie treten uns ſo individuell entgegen, und geben uns einen Begriff geiſtiger Lebendigkeit, wie es uns eine gegenwärtige Phyſiognomie nicht giebt. Es verhält ſich damit, wie mit der Beſchreibung von großen Thaten und Ereigniſſen, die ein wahrhaft künſtleriſcher Geſchichtsſchreiber liefert, welcher uns ein viel höheres, wahreres Bild derſelben entwirft, als dasjenige ſeyn würde, das wir aus eigener Anſchauung gewinnen könnten. Die Wirklichkeit iſt mit dem Erſcheinenden als ſolchen, mit Nebendingen und Zufälligkeiten überladen, ſo daß wir oft den Wald vor Bäumen nicht ſehen, und oft das Größte an uns wie ein gewöhnlicher täglicher Vorfall vorübergeht. Der ihnen inwohnende Sinn und Geiſt iſt es, der Ereigniſſe erſt zu großen Thaten macht, und dieſen giebt uns eine echt geſchichtliche Darſtellung, welche das bloß Aeußerliche nicht aufnimmt, und nur das herauskehrt, worin jener innere Geiſt ſich lebendig explicirt. In dieſer Weiſe muß auch der Maler den geiſtigen Sinn und Charakter der Geſtalt

durch seine Kunst vor uns hinstellen. Gelingt dieß vollkommen, so kann man sagen, solch ein Portrait sey gleichsam getroffener, dem Individuum ähnlicher, als das wirkliche Individuum selbst. Dergleichen Portraits hat auch Albrecht Dürer gemacht; mit wenigen Mitteln heben sich die Züge so einfach, bestimmt und großartig hervor, daß wir ganz ein geistiges Leben vor uns zu haben meinen; je länger man solch ein Bild anschaut, desto tiefer sieht man sich hinein, sieht man es heraus. Es bleibt wie eine scharfe geistvolle Zeichnung, die das Charakteristische vollendet enthält, und das Uebrige in Farben und Formen nur für die weitere Verständlichkeit, Anschaulichkeit und Abrundung ausführt, ohne wie die Natur in das Detail der bloß bedürftigen Lebendigkeit einzugehn. So malt z. B. auch in der Landschaft die Natur die vollständigste Zeichnung und Färbung jedes Blattes, Gezweigs, Grases u. s. f. aus, die Landschaftsmalerei aber darf ihr in dieser Ausführlichkeit nicht nachfolgen wollen, sondern nur der Stimmung gemäß, welche das Ganze ausdrückt, die Details hervorstellen, doch die Einzelnheiten, wenn sie auch im Wesentlichen charakteristisch und individuell bleiben muß, nicht für sich naturgetreu in allen Fäserchen, Auszackungen u. s. f. portraitiren. — Im menschlichen Gesicht ist die Zeichnung der Natur das Knochengerüste in seinen harten Theilen, um die sich die weicheren anlegen, und zu mannigfaltigen Zufälligkeiten auslaufen; die Charakterzeichnung des Portraits aber, so wichtig auch jene harten Theile sind, besteht in anderen festen Zügen, in dem Gesicht, verarbeitet durch den Geist. In diesem Sinne kann man vom Portrait sagen, daß es nicht nur schmeicheln könne, sondern schmeicheln müsse, weil es das fortläßt, was dem bloßen Zufalle der Natur angehört, und nur das aufnimmt, was einen Beitrag zur Charakteristik des Individuums selber in seinem eigensten, innersten Wesen liefert. Heut zu Tage ist es Mode, allen Gesichtern, um sie freundlich zu machen, einen Zug des Lächelns zu geben, was sehr gefährlich

und ſchwer in der Grenze zu halten iſt. Anmuthig mag es ſeyn, aber die bloße höfliche Freundlichkeit des ſocialen Umgangs iſt nicht ein Hauptzug jedes Charakters, und wird unter den Händen vieler Maler nur allzuleicht zu der fadeſten Süßlichkeit.

γγ) Wie portraitmäßig jedoch die Malerei bei allen ihren Darſtellungen verfahren mag, ſo muß ſie die individuellen Geſichtszüge, Geſtalten, Stellungen, Gruppirungen und Arten des Kolorits dennoch immer der beſtimmten Situation gemäß machen, in welche ſie, um irgend einen Inhalt auszudrücken, ihre Figuren und Naturgegenſtände hineinverſetzt. Denn dieſer Inhalt in dieſer Situation iſt es, der ſich darſtellen ſoll.

Von dem unendlich mannigfaltigen Detail, das hier in Betracht gezogen werden könnte, will ich nur einen Hauptpunkt kurz berühren. Die Situation nämlich iſt entweder ihrer Natur nach vorübergehend, und die Empfindung, welche ſich in derſelben ausſpricht, momentaner Art, ſo daß ein und daſſelbe Subjekt noch viele ähnliche oder auch entgegengeſetzte Empfindungen ausdrücken könnte, oder die Situation und Empfindung greift durch die ganze Seele eines Charakters, der deshalb ſeine volle innerſte Natur darin kund giebt. Dieß Letztere ſind die wahrhaften abſoluten Momente für die Charakteriſtik. In den Situationen nämlich, in welchen ich oben ſchon der Madonna erwähnt habe, findet ſich nichts, was nicht, wie individuell ſie auch mag als ein in ſich totales Individuum gefaßt werden, zur Mutter Gottes, zum ganzen Umfang ihrer Seele und ihres Charakters gehört. Hier nun muß ſie auch ſo charakteriſirt werden, daß ſich zeigt, ſie ſey ſonſt nichts, als was ſie in dieſem beſtimmten Zuſtande ausdrücken kann. So haben die göttlichen Meiſter die Madonna in ſolchen ewigen Mutterſituationen, Muttermomenten gemalt. Andere Meiſter haben in ihren Charakter noch den Ausdruck ſonſtiger Weltlichkeit und einer anderweitigen Exiſtenz gelegt. Dieſer Ausdruck kann ſehr ſchön und lebendig ſeyn, aber dieſelbe Geſtalt, die gleichen Züge, der ähnliche Ausdruck wäre nun ebenſoſehr

für andere Interessen und Verhältnisse der ehelichen Liebe u. s. f. passend, und wir werden dadurch geneigt, solche Figur nun auch noch aus anderen Gesichtspunkten als aus dem einer Madonna anzublicken, während man in den höchsten Werken keinem anderen Gedanken als dem, welchen die Situation erwecken soll, Raum zu geben vermag. Aus diesem Grunde erscheint mir auch die Maria Magdalena von Correggio in Dresden so bewundrungswürdig und wird ewig bewundert werden. Sie ist die reuige Sünderin, aber man sieht es ihr an, daß es ihr mit der Sünde nicht Ernst ist, daß sie von Hause aus edel war und schlechter Leidenschaften und Handlungen nicht hat fähig seyn können. So bleibt ihr tiefes aber gehaltenes Insichgehn eine Rückkehr nur zu sich selbst, die keine momentane Situation, sondern ihre ganze Natur ist. In der gesammten Darstellung, der Gestalt, den Gesichtszügen, dem Anzug, der Haltung, Umgebung u. s. f. hat deshalb der Künstler keine Spur von Reflexion auf einen der Umstände zurückgelassen, die auf Sünde und Schuld zurückdeuten könnten; sie ist dieser Zeiten unbewußt, nur vertieft in ihren jetzigen Zustand, und dieser Glauben, dieß Sinnen, Versinken scheint ihr eigentlicher ganzer Charakter zu seyn. —

Solche Angemessenheit des Innern und Aeußern, der Bestimmtheit des Charakters und der Situation haben besonders die Italiener aufs Schönste erreicht. In dem schon früher angeführten Brustbilde Kügelchen's vom verlorenen Sohne hingegen ist zwar die Zerknirschung seiner Reue und seines Schmerzes lebhaft ausgedrückt, doch die Einheit des ganzen Charakters, den er außerhalb dieser Situation haben würde, und des Zustandes, in welchem er uns dargestellt ist, hat der Künstler nicht erreicht. Stellt man sich diese Züge beruhigt vor, so geben sie nur die Physiognomie eines Menschen, der uns auf der dresdner Brücke wie eben Andere auch begegnen könnte. Bei echter Zusammenstimmung des Charakters mit dem Ausdruck einer konkreten Situation wird uns dergleichen niemals einfallen, wie denn auch in der echten Genre-

malerei, selbst bei den flüchtigsten Momenten, die Lebendigkeit zu groß ist, um der Vorstellung Raum zu geben, daß diese Figuren eine andere Stellung, andere Züge und einen veränderten Ausdruck anzunehmen jemals im Stande wären.

Dieß sind die Hauptpunkte in Betreff auf den Inhalt und die künstlerische Behandlung in dem sinnlichen Elemente der Malerei, der Ebene und Färbung.

3. Historische Entwicklung der Malerei.

Drittens nun aber können wir nicht, wie wir es bisher gethan haben, bei der bloß allgemeinen Angabe und Betrachtung des Inhalts, der für die Malerei sich eignet, und der Gestaltungsweise, welche aus ihrem Princip hervorgeht, stehen bleiben' denn insofern diese Kunst durchweg auf der Besonderheit der Charaktere und deren Situation, der Gestalt und deren Stellung, Kolorit u. s. w. beruht, so müssen wir die wirkliche Realität ihrer besonderen Werke vor uns haben, und von diesen sprechen. Das Studium der Malerei ist nur vollkommen, wenn man die Gemälde selbst, in welchen sich die angegebenen Gesichtspunkte geltend gemacht haben, kennt und zu genießen und zu beurtheilen versteht. Dieß ist zwar bei aller Kunst der Fall, unter den bisher betrachteten Künsten jedoch bei der Malerei am meisten. Für die Architektur und Skulptur, wo der Kreis des Inhalts beschränkter, die Darstellungsmittel und Formen weniger reichhaltig und verschiedenartig, die besonderen Bestimmungen einfacher und durchgreifender sind, kann man sich eher schon mit Abbildungen, Beschreibungen, Abgüssen helfen. Die Malerei fordert die Anschauung der einzelnen Kunstwerke selbst; besonders reichen bei ihr bloße Beschreibungen, wie oft man sich auch damit begnügen muß, nicht aus. Bei der unendlichen Mannigfaltigkeit jedoch, zu welcher sie aus einander läuft, und deren Seiten sich in den besondern Kunstwerken vereinzeln, erscheinen diese zunächst

nur als eine bunte Menge, welche, indem sie sich für die Betrachtung nicht ordnet und gliedert, nun auch die Eigenthümlichkeit der einzelnen Gemälde wenig sichtbar macht. So erscheinen z. B. die meisten Gallerien, wenn man nicht für jedes Bild schon eine Bekanntschaft mit dem Lande, der Zeit, der Schule und dem Meister, dem es angehört, mitbringt, als ein sinnloses Durcheinander, aus welchem man sich nicht herauszufinden vermag. Das zweckmäßigste für das Studium und den sinnvollen Genuß wird deshalb eine historische Aufstellung seyn. Solch eine Sammlung, geschichtlich geordnet, einzig und unschätzbar in ihrer Art, werden wir bald in der Bildergallerei des hier errichteten königlichen Museums *) zu bewundern Gelegenheit haben, in welcher nicht nur die äußerliche Geschichte in der Fortbildung des Technischen, sondern der wesentliche Fortgang der inneren Geschichte in ihrem Unterschiede der Schulen, der Gegenstände und deren Auffassung und Behandlungsweise deutlich erkennbar seyn wird. Nur durch solche lebendige Anschauung selbst läßt sich eine Vorstellung von dem Beginne in traditionellen, statarischen Typen, von dem Lebendigwerden der Kunst, dem Suchen des Ausdrucks und der individuellen Charakteristik, der Befreiung von dem unthätigen, ruhigen Dastehn der Gestalten, von dem Fortgang zu dramatisch bewegter Handlung, Gruppirung, und dem vollen Zauber des Kolorits, sowie von der Verschiedenheit der Schulen geben, welche Theils die gleichen Gegenstände eigenthümlich behandeln, Theils sich durch den Unterschied des Inhalts, den sie ergreifen, von einander trennen.

Wie für das Studium, so ist nun auch für die wissenschaftliche Betrachtung und Darstellung die geschichtliche Entwickelung der Malerei von großer Wichtigkeit. Der Inhalt, den ich angab, die Ausbildung des Materials, die unterschiedenen

---

*) Diese Aeußerung ist dem im Jahre 1829 am 17. Februar gehaltenen Vortrage entnommen.

Hauptmomente der Auffaſſung, alles erhält hier erſt in ſachgemäßer Folge und Verſchiedenheit ſein konkretes Daſeyn. Auf dieſe Entwickelung muß ich deshalb noch einen Blick werfen, und das Hervorſtechendſte herausheben.

Im Allgemeinen liegt der Fortgang darin, daß mit religiöſen Gegenſtänden in einer ſelbſt noch typiſchen Auffaſſung, architektoniſchen einfachen Anordnung und unausgebildeten Färbung der Anfang gemacht wird. Dann kommt Gegenwart, Individualität, lebendige Schönheit der Geſtalten, Tiefe der Innigkeit, Reiz und Zauber des Kolorits mehr und mehr in die religiöſen Situationen herein, bis die Kunſt ſich der weltlichen Seite zuwendet, die Natur, das Alltägliche des gewöhnlichen Lebens oder das hiſtoriſch Wichtige nationaler Begebenheiten der Vergangenheit und Gegenwart, Portraits und dergleichen bis zum Kleinſten und Unbedeutendſten hin mit gleicher Liebe, als dem religiöſen idealen Gehalt gewidmet worden war, ergreift, und in dieſem Kreiſe vornehmlich nicht nur die äußerſte Vollendung des Malens, ſondern auch die lebendigſte Auffaſſung und individuellſte Ausführungsweiſe hinzugewinnt. Dieſer Fortgang läßt ſich am ſchärfſten in dem allgemeinen Verlauf der byzantiniſchen, italieniſchen, niederländiſchen und deutſchen Malerei verfolgen, nach deren kurzen Charakteriſtik wir endlich den Uebergang zur Muſik hin machen wollen.

a) Was nun näher erſtens die byzantiniſche Malerei anbetrifft, ſo hatte ſich eine gewiſſe Kunſtübung bei den Griechen noch immer erhalten, und dieſer beſſeren Technik kamen außerdem für Stellung, Gewandung u. ſ. f. die antiken Muſter zu Gute. Dagegen ging dieſer Kunſt Natur und Lebendigkeit ganz ab, in den Formen des Geſichts blieb ſie traditionell, in den Figuren und Ausdrucksweiſen typiſch und ſtarr, in der Anordnung mehr oder weniger architektoniſch; die Naturumgebung und der landſchaftliche Hintergrund fehlten, die Modellirung durch Licht und Schatten, Hell und Dunkel und deren Verſchmelzung erreichte,

wie die Perspektive und Kunst lebendiger Gruppirung, entweder gar keine oder nur eine sehr geringfügige Ausbildung. Bei solchem Festhalten an ein und demselben früh schon fertigen Typus erhielt die selbstständige künstlerische Produktion nur wenig Spielraum, die Kunst der Malerei und Musivarbeit sank häufig zum Handwerk herunter, und wurde dadurch lebloser und geistloser, wenn diese Handwerker auch, wie die Arbeiter antiker Vasen, vortreffliche Vorbilder vor sich hatten, denen sie in Stellung und Faltenwurf folgen konnten. — Der ähnliche Typus der Malerei bedeckte mit einer traurigen Kunst nun auch den zerstörten Westen, und breitete sich vornehmlich in Italien aus. Hier aber, wenn auch zunächst in schwachen Anfängen, zeigte sich schon früh der Trieb, nicht bei abgeschlossenen Gestalten und Arten des Ausdrucks stehn zu bleiben, sondern, wenn auch zunächst roh, dennoch einer höheren Entwickelung entgegenzugehn, während man es den byzantinischen Gemälden, wie Herr v. Rumohr (Ital. Forschungen, I. S. 279.) von griechischen Madonnen und Christusbildern sagt, „auch in den günstigsten Beispielen ansieht, daß sie sogleich als Mumie entstanden waren, und künftiger Ausbildung im voraus entsagt hatten.“ In ähnlicher Weise strebten die Italiener bereits vor den Zeiten ihrer selbstständigen Kunstentwickelung in der Malerei den Byzantinern gegenüber nach einer geistigeren Auffassung christlicher Gegenstände. So führt z. B. der so eben genannte Forscher (I. S. 280.) als einen merkwürdigen Beleg dieses Unterschiedes die Art und Weise an, in welcher Neugriechen und Italiener den Leib Christi an Kruzifixen darstellten. „Die Griechen nämlich, sagt er, denen der Anblick grausamer Leibesstrafen Gewohnheit war, dachten sich den Heiland am Kreuze mit der ganzen Schwere des Leibes herabhängend, den Unterleib geschwellt und die erschlafften Kniee links ausgebogen, den gesenkten Kopf mit den Qualen eines grausamen Todes ringend. Ihr Gegenstand war demnach das körperliche Leiden an sich selbst. Die Italiener hingegen, in deren älteren Denkmälern, wie nicht

zu überſehen iſt, die Darſtellung ſowohl der Jungfrau mit dem Kinde, als des Gekreuzigten nur höchſt ſelten vorkommt, pflegten die Geſtalt des Heilandes am Kreuze aufzurichten, verfolgten alſo, wie es ſcheint, die Idee des Sieges des Geiſtigen, nicht, wie jene, des Erliegens des Körperlichen. Dieſe unläugbar edlere Auffaſſungsart tritt in mehr begünſtigten Kreiſen des Abendlandes früh an's Licht."

Mit dieſer Andeutung muß ich es hier genug ſeyn laſſen.

b) In der freieren Entfaltung nun aber der italieniſchen Malerei haben wir zweitens einen anderen Charakter der Kunſt aufzuſuchen. Außer dem religiöſen Inhalt des alten und neuen Teſtaments und der Lebensgeſchichten von Märtyrern und Heiligen entnimmt ſie ihre Gegenſtände größtentheils nur aus der griechiſchen Mythologie, ſelten dagegen aus den Ereigniſſen der Nationalgeſchichte, oder, Portraite ausgenommen, aus der Gegenwart und Wirklichkeit des Lebens; gleich ſelten, ſpät und vereinzelt erſt, aus der landſchaftlichen Natur. Was ſie aber für die Auffaſſung und künſtleriſche Ausarbeitung des religiöſen Kreiſes vornehmlich hinzubringt, iſt die lebendige Wirklichkeit des geiſtigen und leiblichen Daſeyns, zu welcher jetzt alle Geſtalten ſich verſinnlichen und beſeelen. Für dieſe Lebendigkeit bildet von Seiten des Geiſtes jene natürliche Heiterkeit, von Seiten des Körpers jene entſprechende Schönheit der ſinnlichen Form das Grundprincip, welche für ſich, als ſchöne Form ſchon, die Unſchuld, Frohheit, Jungfräulichkeit, natürliche Grazie des Gemüths, Adel, Phantaſie und eine liebevolle Seele ankündigt. Kommt nun zu ſolch einem Naturel die Erhöhung und Vergoldung des Innern durch die Innigkeit der Religion, durch den geiſtigen Zug tieferer Frömmigkeit hinzu, welcher die von Hauſe aus entſchiedenere Sicherheit und Fertigkeit des Daſeyns in dieſer Sphäre des Heils ſeelenvoll belebt, ſo haben wir dadurch eine urſprüngliche Harmonie der Geſtalt und ihres Ausdrucks vor uns, die, wo ſie zur Vollendung gelangt, in dieſem Bereich des Romantiſchen

und Christlichen an das reine Ideal der Kunst lebendig erinnert. Freilich muß auch innerhalb solch eines neuen Einklangs die Innigkeit des Herzens überwiegen, aber dieß Innere ist ein glücklicherer, reinerer Himmel der Seele, zu welchem der Weg der Umkehr aus dem Sinnlichen und Endlichen, und der Rückkehr zu Gott, wenn er auch durch Versenkung in den tieferen Schmerz der Buße und des Todes hindurchgeht, dennoch mühelöser und weniger gewaltsam bleibt, indem sich der Schmerz auf die Region der Seele, der Vorstellung, des Glaubens koncentrirt, ohne in das Feld gewaltiger Begierde, widerspänstiger Barbarei, harter Eigensucht und Sünde hinabzusteigen, und sich mit diesen Feinden der Seligkeit zu schwer errungenen Siegen herumzuschlagen. Es ist ein ideal bleibender Uebergang, ein Schmerz, der sich mehr nur schwärmerisch als verletzend in seinem Leiden verhält, ein abstrakteres, seelenreicheres Leiden, das in dem Inneren vorgeht, und ebensowenig die leiblichen Qualen herauskehrt, als sich hier die Züge der Halsstarrigkeit, Rohheit, Knorzigkeit, oder die Züge trivialer, gemeiner Naturen in dem Charakter der Körperformen und Physiognomieen kund geben, so daß es erst eines hartnäckigen Kampfes bedürfte, ehe sie für den Ausdruck der Religiosität und Frömmigkeit durchgängig würden. Diese streitlosere Innigkeit der Seele und ursprünglichere Angemessenheit der Formen zu diesem Innern macht die anmuthige Klarheit und den ungetrübten Genuß aus, den uns die wahrhaft schönen Werke der italienischen Malerei gewähren müssen. Wie man von einer Instrumentalmusik sagt, daß Ton, Gesang darin sey, so schwebt hier der reine Gesang der Seele, ein melodisches Durchziehen, über der ganzen Gestalt und allen ihren Formen, und wie in der Musik der Italiener und in den Tönen ihres Gesanges, wenn die reinen Stimmen ohne Nebengekreisch erklingen, in jeder Besonderheit und Wendung des Klangs und der Melodie es nur das Genießen der Stimme selbst ist, das ertönt, so ist auch solcher Selbstgenuß der liebenden Seele der Grundton ihrer

Malerei. Es iſt dieſelbe Innigkeit, Klarheit und Freiheit, welche wir in den großen italieniſchen Dichtern wiederfinden. Schon das kunſtreiche Wiederklingen der Reime in den Terzinen, Kanzonen, Sonetten und Stanzen, dieſer Klang, der nicht nur das Bedürfniß der Gleichheit in einmaliger Wiederholung befriedigt, ſondern die Gleichheit zum dritten Male bewährt, iſt ein freier Wohlklang, der ſeiner ſelbſt, ſeines eigenen Genuſſes wegen hinſtrömt. Die gleiche Freiheit zeigt ſich im geiſtigen Gehalt. In Petrarka's Sonetten, Seſtinen, Kanzonen iſt es nicht der wirkliche Beſitz ihres Gegenſtandes, nach welchem die Sehnſucht des Herzens ringt, es iſt keine Betrachtung und Empfindung, der es um den wirklichen Inhalt und die Sache ſelbſt zu thun iſt, und die ſich darin aus Bedürfniß ausſpricht; ſondern das Ausſprechen ſelbſt macht die Befriedigung; es iſt der Selbſtgenuß der Liebe, die in ihrer Trauer, ihren Klagen, Schilderungen, Erinnerungen und Einfällen ihre Glückſeligkeit ſucht; eine Sehnſucht, die ſich als Sehnſucht befriedigt, und mit dem Bilde, dem Geiſte derer, die ſie liebt, ſchon im vollen Beſitze der Seele iſt, mit der ſie ſich zu einigen ſehnt. Auch Dante, geführt von ſeinem Meiſter Virgil durch Hölle und Fegefeuer, ſieht das Schrecklichſte, Schauderhafteſte, er bangt, zerfließt oft in Thränen, aber ſchreitet getroſt und ruhig weiter, ohne Schrecken und Angſt, ohne die Verdrießlichkeit und Verbitterung: es ſollte nicht ſo ſeyn. Ja ſelbſt ſeine Verdammten in der Hölle haben noch die Seligkeit der Ewigkeit, — io eterno duro ſteht über den Pforten der Hölle — ſie ſind was ſie ſind, ohne Reue und Verlangen, ſprechen nicht von ihren Qualen — dieſe gehen uns und ſie gleichſam nichts an, denn ſie dauern ewig — ſondern ſie ſind nur ihrer Geſinnung und Thaten eingedenk, feſt ſich ſelber gleich in denſelben Intereſſen, ohne Jammer und Sehnſucht.

Wenn man dieſen Zug ſeliger Unabhängigkeit und Freiheit der Seele in der Liebe gefaßt hat, ſo verſteht man den Charakter der italieniſchen größten Maler. In dieſer Freiheit ſind ſie

Meister über die Besonderheit des Ausdrucks, der Situation, auf diesem Flügel des innigen Friedens haben sie zu gebieten über Gestalt, Schönheit, Farbe; in der bestimmtesten Darstellung der Wirklichkeit und des Charakters, indem sie ganz auf der Erde bleiben und oft nur Portraits geben oder zu geben scheinen, sind es Gebilde einer anderen Sonne, eines anderen Frühlings, die sie schaffen; es sind Rosen, die zugleich im Himmel blühen. So ist es ihnen in der Schönheit selber nicht zu thun um die Schönheit der Gestalt allein, nicht um die sinnliche, in den sinnlichen Körperformen ausgegossene Einheit der Seele mit ihrem Leibe, sondern um diesen Zug der Liebe und Versöhnung in jeder Gestalt, Form und Individualität des Charakters; es ist der Schmetterling, die Psyche, die, im Sonnenglanze ihres Himmels, selbst um verkümmerte Blumen schwebt. Durch diese reiche, freie, volle Schönheit allein sind sie befähigt worden, die antiken Ideale unter den Neuern hervorzubringen. —

Den Standpunkt solch einer Vollendung hat jedoch die italienische Malerei nicht sogleich von Hause aus eingenommen, sondern ist, ehe sie ihn zu erreichen vermochte, erst einen langen Weg entlang gegangen. Doch die rein unschuldige Frömmigkeit, der grandiose Sinn der ganzen Konception, und die unbefangene Schönheit der Form, die Innigkeit der Seele sind häufig gerade bei den alten italienischen Meistern, aller Unvollkommenheit der technischen Ausbildung zum Trotz, am hervorstechendsten. Im vorigen Jahrhundert aber hat man diese älteren Meister wenig geschätzt, sondern als ungeschickt, trocken und dürftig verworfen. Erst in neuerer Zeit sind sie von Gelehrten und Künstlern wieder der Vergessenheit entzogen worden, nun aber auch mit einer übertriebenen Vorliebe bewundert und nachgebildet, welche die Fortschritte einer weiteren Ausbildung der Auffassungsweise und Darstellung abläugnen wollte, und auf die entgegengesetzten Abwege führen mußte.

Was nun die näheren historischen Hauptmomente in der

Entwickelung der italieniſchen Malerei bis zur Stufe ihrer Vollendung anbetrifft, ſo will ich kurz nur folgende Punkte herausheben, auf welche es bei der Charakteriſirung der weſentlichſten Seiten der Malerei und ihrer Ausdrucksweiſe ankommt.

α) Nach früherer Rohheit und Barbarei gingen die Italiener von dem durch die Byzantiner im Ganzen handwerksmäßiger fortgepflanzten Typus wieder mit einem neuen Aufſchwunge aus. Der Kreis der dargeſtellten Gegenſtände war aber nicht groß, und die Hauptſache blieb die ſtrenge Würde, die Feierlichkeit und religiöſe Hoheit. Doch bereits Duccio der Sieneſer und Cimabue der Florentiner, wie es Herr v. Rumohr als ein gewichtiger Kenner dieſer früheren Epochen bezeugt, (Italien. Forſchungen, II. S. 4.) ſuchten die dürftigen Ueberreſte der antiken perſpektiviſch und anatomiſch begründeten Zeichnungsart, welche ſich durch mechaniſche Nachbildung chriſtlich antiker Kunſtwerke beſonders in der neugriechiſchen Malerei erhalten hatten, in ſich aufzunehmen, und im eigenen Geiſte möglichſt zu verjüngen. Sie „empfanden den Werth ſolcher Bezeichnungen, doch ſtrebten ſie, das Grelle ihrer Verknöcherung zu mildern, indem ſie ſolche halbverſtandenen Züge mit dem Leben verglichen, wie wir Angeſichts ihrer Leiſtungen vermuthen und annehmen dürfen.“ Dieß ſind inzwiſchen nur die erſten Emporſtrebungen der Kunſt aus dem Typiſchen, Starren zum Lebendigen und individuell Ausdrucksvollen hin.

β) Der weitere zweite Schritt nun aber beſteht in der Losreißung von jenen griechiſchen Vorbildern, in dem Hereintreten in's Menſchliche und Individuelle, der ganzen Konception und Ausführung nach, ſo wie in der fortgebildet tieferen Angemeſſenheit menſchlicher Charaktere und Formen zu dem religiöſen Gehalt, den ſie ausdrücken ſollen.

αα) Hier iſt zuerſt der großen Einwirkung zu erwähnen, welche Giotto und die Schüler deſſelben hervorbrachten. Giotto änderte ebenſowohl die bisherige Zubereitungsart der Farben, als er auch die Auffaſſungsweiſe und Richtung der Darſtellung

umwandelte. Die Neugriechen haben sich wahrscheinlich, wie aus chemischen Untersuchungen hervorgeht, sey es als Bindemittel der Farben, sey es als Ueberzug, des Wachses bedient, wodurch „der gelblich-grünliche, verdunkelnde Ton" entstand, der nicht durchhin aus den Wirkungen des Lampenlichts zu erklären ist. (Ital. Forsch., I. S. 312.) Dieß zähere Bindungsmittel nun der griechischen Maler hat Giotto ganz aufgegeben, und ist dagegen zu dem Anreiben der Farben mit geklärter Milch junger Sprossen, unreifer Feigen, und mit anderen minder öligen Leimen übergegangen, welche die italienischen Maler des früheren Mittelalters, vielleicht schon, ehe sie sich wieder der strengeren Nachbildung der Byzantiner zuwendeten, in Gebrauch gehabt hatten. (Ital. Forsch., II. 43., I. 312.) Diese Bindungsmittel übten auf die Farben keinen verdunkelnden Einfluß aus, sondern ließen sie hell und klar. Wichtiger jedoch war die Umwandlung, welche durch Giotto in Rücksicht auf die Wahl der Gegenstände und deren Darstellungsweise in die italienische Malerei hereinkam. Schon Ghiberti rühmt von Giotto, daß er die rohe Manier der Griechen verlassen, und ohne über das Maaß hinauszugehn, die Natürlichkeit und Anmuth eingeführt habe; (Ital. Forsch., II. 42.) und auch Boccaz (Decam. giorn. 6. Nov. 5.) sagt von ihm, daß die Natur nichts hervorbringe, was Giotto nicht bis zur Täuschung nachzubilden verstehe. In den byzantinischen Gemälden läßt sich von Naturanschauung kaum eine Spur entdecken: Giotto nun war es, der sich auf das Gegenwärtige und Wirkliche hinausrichtete, und die Gestalten und Affekte, die er darzustellen unternahm, mit dem Leben selbst, wie es sich um ihn her bewegte, verglich. Mit dieser Richtung tritt der Umstand zusammen, daß zu Giotto's Zeit nicht nur überhaupt die Sitten freier, das Leben lustiger wurde, sondern daß auch die Verehrung vieler neuer Heiliger aufkam, welche der Zeit des Malers selbst näher lagen. Diese besonders wählte sich Giotto bei seiner Richtung auf die wirkliche Gegenwart zu Gegenständen seiner Kunst

aus, ſo daß nun auch wieder im Inhalte ſelbſt die Forderung lag, auf die Natürlichkeit der leiblichen Erſcheinung, auf Darſtellung beſtimmterer Charaktere, Handlungen, Leidenſchaften, Situationen, Stellungen und Bewegungen hinzuarbeiten. Was nun aber bei dieſem Beſtreben relativ verloren ging, iſt jener großartige heilige Ernſt, welcher der vorangehenden Kunſtſtufe zu Grunde gelegen hatte. Das Weltliche gewinnt Platz und Ausbreitung, wie denn auch Giotto im Sinne ſeiner Zeit dem Burlesken neben dem Pathetiſchen eine Stelle einräumte, ſo daß Herr v. Rumohr mit Recht ſagt, (Ital. Forſch., II. 73.) „unter dieſen Umſtänden weiß ich nicht, was Einige wollen, welche ſich mit aller Kraft daran geſetzt haben, die Richtung und Leiſtung des Giotto als das Erhabenſte der neueren Kunſt auszupreiſen.“ Für die Würdigung des Giotto den richtigen Standpunkt wieder angegeben zu haben, iſt ein großes Verdienſt jenes gründlichen Forſchers, der zugleich darauf aufmerkſam macht, daß Giotto ſelbſt in ſeiner Richtung auf die Vermenſchlichung und Natürlichkeit doch immer noch auf einer im Ganzen niedrigen Stufe ſtehen blieb.

ββ) In dieſer durch Giotto angeregten Sinnesweiſe nun bildete die Malerei ſich fort. Die typiſche Darſtellung Chriſti, der Apoſtel und der bedeutenderen Ereigniſſe, von denen die Evangelien Bericht erſtatten, ward mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt; doch erweiterte ſich dafür der Kreis der Gegenſtände nach einer anderen Seite, indem (Ital. Forſch., II. 213.) „alle Hände geſchäftig waren, die Uebergänge im Leben moderner Heiligen zu malen: frühere Weltlichkeit, plötzliches Erwachen des Bewußtſeyns des Heiligen, Eintritt in's Leben der Frommen und Abgeſchiedenen, Wunder im Leben, wie beſonders nach dem Tode, in deren Darſtellung, wie es in den äußeren Bedingungen der Kunſt liegt, der Ausdruck des Affektes der Lebenden die Andeutung der unſichtbaren Wunderkraft überwog.“ Daneben wurden dann auch die Begebniſſe der Lebens- und Leidensgeſchichte Chriſti nicht vernachläßigt. Beſonders die Geburt und Erziehung Chriſti,

die Madonna mit dem Kinde erhoben sich zu Lieblingsgegenständen, und wurden mehr in die lebendigere Familientraulichkeit, in's Zärtliche und Innige, in's Menschliche und Empfindungsreiche hineingeführt, während auch „in den Aufgaben aus der Leidensgeschichte nicht mehr das Erhabene und Siegreiche, vielmehr nur das Rührende hervorgehoben ward — die unmittelbare Folge jenes schwärmerischen Schwelgens im Mitgefühle der irdischen Schmerzen des Erlösers, dem der heilige Franciskus durch Beispiel und Lehre eine neue bis dahin unerhörte Energie verliehen hatte."

In Rücksicht auf einen weiteren Fortgang gegen die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts hin sind besonders zwei Namen zu nennen, Masaccio und Fiesole. Worauf es nämlich wesentlich bei der fortschreitenden Hineinlebung des religiösen Gehalts in die lebendigen Formen der menschlichen Gestalt und des seelenvollen Ausdrucks menschlicher Züge ankam, war auf der einen Seite, wie Rumohr dieß angiebt, (II. S. 243.) die Mehrung der Rundung aller Formen; auf der anderen Seite ein „tieferes Eingehen in die Austheilung, in den Zusammenhang, in die vielfältigsten Abstufungen des Reizes und der Bedeutung menschlicher Gesichtsformen." In die nächste Lösung dieser Kunstaufgabe, deren Schwierigkeit für jene Zeit die Kräfte eines Künstlers übersteigen mochte, theilten sich Masaccio und Angelico da Fiesole. „Masaccio übernahm die Erforschung des Helldunkels, der Rundung und Auseinandersetzung zusammengeordneter Gestalten; Angelico da Fiesole hingegen die Ergründung des inneren Zusammenhanges, der einwohnenden Bedeutung menschlicher Gesichtszüge, deren Fundgruben er zuerst der Malerei eröffnet." Masaccio nicht etwa in dem Streben nach Anmuth, sondern mit großartiger Auffassung, Männlichkeit, und im Bedürfniß nach durchgreifenderer Einheit; Fiesole mit der Inbrunst religiöser, vom Weltlichen entfernter Liebe, klösterlicher Reinheit der Gesinnung, Erhebung und Heiligung der Seele; wie denn Vasari von

ihm erzählt, er habe niemals gemalt, ohne vorher mit Innigkeit zu beten, und nie die Leiden des Erlösers dargestellt, ohne dabei in Thränen auszubrechen. (Ital. Forsch., II. S. 252.) So war es also auf der einen Seite die erhöhtere Lebendigkeit und Natürlichkeit, um welche es in diesem Fortschritte der Malerei zu thun war, auf der anderen aber blieb die Tiefe des frommen Gemüths, die unbefangene Innigkeit der Seele im Glauben nicht aus, sondern überwog noch die Freiheit, Geschicklichkeit, Naturwahrheit und Schönheit der Komposition, Stellung, Gewandung und Färbung. Wenn die spätere Entwickelung noch einen bei weitem erhöhteren volleren Ausdruck der geistigen Innerlichkeit zu erreichen verstand, so ist die jetzige Epoche doch in Reinheit und Unschuld der religiösen Gesinnung und ernsten Tiefe der Konception nicht überboten worden. Manche Gemälde dieser Zeit können zwar für uns durch ihre Farbe, Gruppirung und Zeichnung etwas Abstoßendes haben, indem die Formen der Lebendigkeit, die zur Darstellung für die Religiosität des Innern gebraucht werden, für diesen Ausdruck noch nicht vollkommen durchgängig erscheinen, von Seiten des geistigen Sinnes jedoch, aus welchem die Kunstwerke hervorgingen, darf man die naive Reinheit, die Vertrautheit mit den innersten Tiefen des wahrhaft religiösen Gehalts, die Sicherheit gläubiger Liebe auch in Bedrängniß und Schmerz, und oft auch die Grazie der Unschuld und Seligkeit um so weniger verkennen, als die folgenden Epochen, wenn sie auch nach anderen Seiten künstlerischer Vollendung vorwärts schritten, dennoch diese ursprünglichen Vorzüge, nachdem sie verloren gegangen waren, nicht wieder erreichten.

γγ) Ein dritter Punkt, der im weiteren Fortgang zu den eben erwähnten hinzukommt, betrifft die größere Ausbreitung in Rücksicht der Gegenstände, welche mit erneutem Sinn in die Darstellung aufgenommen wurden. Wie das Heilige sich in der italienischen Malerei von Hause aus der Wirklichkeit schon dadurch genähert hatte, daß Menschen, welche der Lebensepoche der

Maler selbst näher standen, für heilig erklärt wurden, so zieht jetzt die Kunst auch die anderweitige Wirklichkeit und Gegenwart in ihr Bereich hinein. Von jener Stufe reiner Innigkeit und Frömmigkeit, welche nur den Ausdruck dieser religiösen Beseelung selber bezweckte, geht nämlich die Malerei mehr und mehr dazu fort, das äußerliche Weltleben mit den religiösen Gegenständen zu vergesellschaften. Das frohe, kraftvolle Aufsichberuhn der Bürger mit ihrer Betriebsamkeit, ihrem Handel und Gewerbe, ihrer Freiheit, ihrem männlichen Muth und Patriotismus, das Wohlseyn in der lebensheiteren Gegenwart, dieses wiedererwachende Wohlgefallen des Menschen an seiner Tugend und witzigen Fröhlichkeit, diese Versöhnung mit dem Wirklichen von Seiten des inneren Geistes und der Außengestalt war es, welche auch in die künstlerische Auffassung und Darstellung hereintrat und in ihr sich geltend machte. In diesem Sinne sehen wir die Liebe für landschaftliche Hintergründe, Aussichten auf Städte, Umgebung von Kirchen, Palläften lebendig werden, die wirklichen Portraits berühmter Gelehrter, Freunde, Staatsmänner, Künstler und sonstiger Personen, welche durch Witz, Heiterkeit sich die Gunst ihrer Zeit erworben hatten, gewinnen in religiösen Situationen Platz, Züge aus dem häuslichen und bürgerlichen Leben werden mit größerer oder geringerer Freiheit und Geschicklichkeit benutzt, und wenn auch das Geistige des religiösen Gehalts die Grundlage blieb, so wurde doch der Ausdruck der Frömmigkeit nicht mehr für sich isolirt, sondern ward an das vollere Leben der Wirklichkeit und weltlichen Lebensgebiete angeknüpft. (Vergl. Ital. Forsch., II. S. 282.) Allerdings wird durch diese Richtung der Ausdruck religiöser Koncentration und ihrer innigen Frömmigkeit abgeschwächt, aber die Kunst bedurfte, um zu ihrem Gipfel zu gelangen, auch dieses weltlichen Elementes.

γ) Aus dieser Verschmelzung nun der lebendigen volleren Wirklichkeit mit der inneren Religiosität des Gemüths entsprang eine neue geistvolle Aufgabe, deren Lösung erst den großen Künst-

lern des ſechszehnten Jahrhunderts vollkommen gelang. Denn es galt jetzt, die ſeelenvolle Innigkeit, den Ernſt und die Hoheit der Religioſität mit jenem Sinn für die Lebendigkeit leiblicher und geiſtiger Gegenwart der Charaktere und Formen in Einklang zu ſetzen, damit die körperliche Geſtalt in ihrer Stellung, Bewegung und Färbung nicht bloß ein äußerliches Gerüſt bleibe, ſondern in ſich ſelbſt ſeelenvoll und lebendig werde, und bei durchgängigem Ausdruck aller Theile zugleich im Inneren und Aeußeren als gleichmäßig ſchön erſcheine.

Zu den vorzüglichſten Meiſtern, welche dieſem Ziele entgegenſchreiten, iſt beſonders Leonardo da Vinci zu nennen. Er nämlich war es, der nicht nur mit faſt grübelnder Gründlichkeit und Feinheit des Verſtandes und der Empfindung tiefer als ein Anderer vor ihm auf die Formen des menſchlichen Körpers und die Seele ihres Ausdrucks einging, ſondern ſich auch, bei gleich tiefer Begründung der maleriſchen Technik, eine große Sicherheit in Anwendung der Mittel erwarb, welche ſein Studium ihm an die Hand gegeben hatte. Dabei wußte er ſich zugleich einen ehrfurchtsvollen Ernſt für die Konception ſeiner religiöſen Aufgaben zu bewahren, ſo daß ſeine Geſtalten, wie ſehr ſie auch dem Schein eines volleren und abgerundeten wirklichen Daſeyns zuſtreben, und den Ausdruck ſüßer, lächelnder Freudigkeit in ihren Mienen und zierlichen Bewegungen zeigen, dennoch der Hoheit nicht entbehren, welche die Ehrfurcht vor der Würde und Wahrheit der Religion gebietet. (Vergl. Ital. Forſch., II. S. 308.)

Die reinſte Vollendung aber in dieſer Sphäre hat erſt Raphael erreicht. Herr v. Rumohr theilt beſonders den umbriſchen Malerſchulen ſeit der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts einen geheimen Reiz bei, dem jedes Herz ſich öffne, und ſucht dieſe Anziehung aus der Tiefe und Zartheit des Gefühls, ſo wie aus der wunderbaren Vereinigung zu erklären, in welche jene Maler halbdeutliche Erinnerungen aus den älteſten chriſtlichen Kunſtbeſtrebungen mit den milderen Vorſtellungen der neueren Gegenwart

zu bringen verstanden, und in dieser Rücksicht ihre toskanischen, lombardischen und venetianischen Zeitgenossen überragten. (Ital. Forschungen, II. S. 310.) Diesen Ausdruck nun „fleckenloser Seelenreinheit und gänzlicher Hingebung in süßschmerzliche und schwärmerische zärtliche Gefühle" wußte auch Pietro Perugino, der Meister Raphaels, sich anzueignen, und damit die Objektivität und Lebendigkeit der äußeren Gestalten, das Eingehn auf das Wirkliche und Einzelne zu verschmelzen, wie es vornehmlich von den Florentinern war ausgebildet worden. Von Perugino nun, an dessen Geschmack und Styl Raphael in seinen Jugendarbeiten noch gefesselt erscheint, geht Raphael zur vollständigsten Erfüllung jener oben angedeuteten Forderung fort. Bei ihm nämlich vereinigt sich die höchste kirchliche Empfindung für religiöse Kunstaufgaben, so wie die volle Kenntniß und liebereiche Beachtung natürlicher Erscheinungen in der ganzen Lebendigkeit ihrer Farbe und Gestalt mit dem gleichen Sinn für die Schönheit der Antike. Diese große Bewunderung vor der idealischen Schönheit der Alten brachte ihn jedoch nicht etwa zur Nachahmung und aufnehmenden Anwendung der Formen, welche die griechische Skulptur so vollendet ausgebildet hatte, sondern er faßte nur im Allgemeinen das Princip ihrer freien Schönheit auf, die bei ihm nun durch und durch von malerisch individueller Lebendigkeit und tieferer Seele des Ausdrucks, so wie von einer bis dahin den Italienern noch nicht bekannten offenen, heiteren Klarheit und Gründlichkeit der Darstellung durchdrungen war. In der Ausbildung und gleichmäßig verschmelzenden Zusammenfassung dieser Elemente erreichte er den Gipfel seiner Vollendung. — In dem magischen Zauber des Helldunkels, in der seelenvollen Zierlichkeit und Grazie des Gemüths, der Formen, Bewegungen, Gruppirungen ist dagegen Correggio, in dem Reichthum der natürlichen Lebendigkeit, dem leuchtenden Schmelz, der Gluth, Wärme, Kraft des Kolorits Titian noch größer geworden. Es giebt nichts Lieblicheres als Correggio's Naivetät nicht natürlicher, sondern

religiöser, geistiger Anmuth; nichts Süßeres als seine lächelnde, bewußtlose Schönheit und Unschuld.

Die malerische Vollendung dieser großen Meister ist eine Höhe der Kunst, wie sie nur einmal von einem Volke in dem Verlauf geschichtlicher Entwickelung kann erstiegen werden.

c) Was nun drittens die deutsche Malerei angeht, so können wir die eigentlich deutsche mit der niederländischen zusammenstellen.

Der allgemeine Unterschied gegen die Italiener besteht hier darin, daß weder die Deutschen noch die Niederländer aus sich selbst zu jenen freien idealen Formen und Ausdrucksweisen hingelangen wollen oder können, denen es ganz entspricht, in die geistige verklärte Schönheit übergegangen zu seyn. Dafür bilden sie aber auf der einen Seite den Ausdruck für die Tiefe der Empfindung und die subjektive Beschlossenheit des Gemüths aus, auf der anderen Seite bringen sie zu dieser Innigkeit des Glaubens die ausgebreitetere Partikularität des individuellen Charakters hinzu, der nun nicht nur die alleinige innere Beschäftigung mit den Interessen des Glaubens und Seelenheils kund giebt, sondern auch zeigt, wie sich die dargestellten Individuen auch um die Weltlichkeit bemüht, sich mit den Sorgen des Lebens herumgeschlagen und in dieser schweren Arbeit weltliche Tugenden, Treue, Beständigkeit, Geradheit, ritterliche Festigkeit und bürgerliche Tüchtigkeit erworben haben. Bei diesem mehr in das Beschränkte versenkten Sinn finden wir zugleich im Gegensatz der von Hause aus reineren Formen und Charaktere der Italiener, hier, bei den Deutschen besonders, mehr den Ausdruck einer formellen Halsstarrigkeit widerspenstiger Naturen, welche sich entweder mit der Energie des Trotzes und der brutalen Eigenwilligkeit Gott gegenüberstellen, oder sich Gewalt anzuthun genöthigt sind, um sich mit saurer Arbeit aus ihrer Beschränktheit und Rohheit herausreißen und zur religiösen Versöhnung durchkämpfen zu können, so daß nun die tiefen Wunden, die sie ihrem Innern

schlagen müssen, noch in dem Ausdruck ihrer Frömmigkeit zum Vorschein kommen.

In Rücksicht auf das Nähere will ich nur auf einige Hauptpunkte aufmerksam machen, welche in Betreff der älteren niederländischen Schule im Unterschiede der oberdeutschen und der späteren holländischen Meister des siebenzehnten Jahrhunderts von Wichtigkeit sind.

α) Unter den älteren Niederländern ragen besonders die Gebrüder van Eyck, Hubert und Johann, schon im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts hervor, deren Meisterschaft man erst in neuerer Zeit wieder hat schätzen lernen. Sie werden bekanntlich als die Erfinder, oder wenigstens als die eigentlichen ersten Vollender der Oelmalerei genannt. Bei dem großen Schritte, den sie vorwärts thaten, könnte man nun glauben, daß sich hier von früheren Anfängen her eine Stufenleiter der Vervollkommnung müßte nachweisen lassen. Von solch einem allmäligen Fortschreiten aber sind uns keine geschichtlichen Kunstdenkmäler aufbewahrt. Anfang und Vollendung steht bis jetzt für uns mit einem Male da. Denn vortrefflicher, als diese Brüder es thaten, kann fast nicht gemalt werden. Außerdem beweisen die übrig gebliebenen Werke, in welchen das Typische bereits bei Seite gestellt und überwunden ist, nicht nur eine große Meisterschaft in Zeichnung, Stellung, Gruppirung, innerer und äußerer Charakteristik, Wärme, Klarheit, Harmonie und Feinheit der Färbung, Großartigkeit und Abgeschlossenheit der Komposition, sondern auch der ganze Reichthum der Malerei in Betreff auf Naturumgebung, architektonisches Beiwerk, Hintergründe, Horizont, Pracht und Mannigfaltigkeit der Stoffe, Kleidung, Art der Waffen, des Schmuckes u. s. f. ist bereits mit solcher Treue, mit so viel Empfindung für das Malerische, und solch einer Virtuosität behandelt, daß selbst die späteren Jahrhunderte, wenigstens von Seiten der Gründlichkeit und Wahrheit, nichts Vollendeteres aufzuzeigen haben. Dennoch werden wir durch die Meisterwerke der italienischen Malerei, wenn

wir sie diesen niederländischen gegenüberstellen, mehr angezogen werden, weil die Italiener bei voller Innigkeit und Religiosität die geistreiche Freiheit und Schönheit der Phantasie voraus haben. Die niederländischen Figuren erfreuen zwar auch durch Unschuld, Naivetät und Frömmigkeit, ja in Tiefe des Gemüths übertreffen sie zum Theil die besten Italiener, aber zu der gleichen Schönheit der Form und Freiheit der Seele haben sich die niederländischen Meister nicht zu erheben vermocht, und besonders sind ihre Christkinder übel gestaltet, und ihre übrigen Charaktere, Männer und Frauen, wie sehr sie auch innerhalb des religiösen Ausdrucks zugleich eine durch die Tiefe des Glaubens geheiligte Tüchtigkeit in weltlichen Interessen kund geben, würden doch über dieß Frommseyn hinaus, oder vielmehr unter demselben, unbedeutend und gleichsam unfähig erscheinen, in sich frei, phantasievoll und höchst geistreich zu seyn.

β) Eine zweite Seite, welche Berücksichtigung verdient, ist der Uebergang aus der ruhigeren, ehrfurchtsvollen Frömmigkeit zur Darstellung von Martern, zum Unschönen der Wirklichkeit überhaupt. Hierin zeichnen sich besonders die oberdeutschen Meister aus, wenn sie in Scenen aus der Passionsgeschichte die Rohheit der Kriegsknechte, die Bosheit des Spottes, die Barbarei des Hasses gegen Christus im Verlauf seines Leidens und Sterbens mit großer Energie in Charakteristik der Häßlichkeiten und Mißgestaltungen hervorkehren, welche als äußere Formen der inneren Verworfenheit des Herzens entsprechend sind. Die stille schöne Wirkung ruhiger, inniger Frömmigkeit ist zurückgesetzt, und bei der Bewegtheit, welche die genannten Situationen vorschreiben, wird zu scheußlichen Verzerrungen, Gebehrden der Wildheit und Zügellosigkeit der Leidenschaften fortgegangen. Bei der Fülle der durcheinandertreibenden Gestalten und der überwiegenden Rohheit der Charaktere fehlt es solchen Gemälden auch leicht an innerer Harmonie, sowohl der Komposition als auch der Färbung, so daß man besonders beim ersten Wiederaufleben des

Geschmacks an älterer deutscher Malerei, bei der im Ganzen geringeren Vollendung der Technik viele Verstöße in Rücksicht auf die Entstehungszeit solcher Werke gemacht hat. Man hielt sie für älter als die vollendeteren Gemälde der eyckischen Epoche, während sie doch größtentheils in eine spätere Zeit fallen. Jedoch sind die oberdeutschen Meister nicht etwa bei diesen Darstellungen ausschließlich stehen geblieben, sondern haben gleichfalls die mannigfaltigsten religiösen Gegenstände behandelt, und sich auch in Situationen der Passionsgeschichte, wie Albrecht Dürer z. B., dem Extrem der bloßen Rohheit siegreich zu entwinden verstanden, indem sie sich auch für dergleichen Aufgaben einen inneren Adel und eine äußere Abgeschlossenheit und Freiheit bewahrten.

γ) Das Letzte nun, wozu es die deutsche und niederländische Kunst bringt, ist das gänzliche Sicheinleben ins Weltliche und Tägliche, und das damit verbundene Auseinandertreten der Malerei in die verschiedenartigsten Darstellungsarten, welche sich sowohl in Rücksicht des Inhalts, als auch in Betreff der Behandlung von einander scheiden und einseitig ausbilden. Schon in der italienischen Malerei macht sich der Fortgang bemerkbar von der einfachen Herrlichkeit der Andacht zu immer hervortretenderer Weltlichkeit, die hier aber, wie z. B. bei Raphael, Theils von Religiosität durchdrungen, Theils von dem Princip antiker Schönheit begrenzt und zusammengehalten bleibt, während der spätere Verlauf weniger ein Auseinandergehn in die Darstellung von Gegenständen aller Art am Leitfaden des Kolorits ist, als ein oberflächlicheres Zerfahren oder eklektisches Nachbilden der Formen und Malweisen. Die deutsche und niederländische Kunst dagegen hat am bestimmtesten und auffallendsten den ganzen Kreis des Inhalts und der Behandlungsarten durchlaufen; von den ganz traditionellen Kirchenbildern, einzelnen Figuren und Brustbildern an, zu sinnigen, frommen, andächtigen Darstellungen hinüber, bis zur Belebung und Ausdehnung derselben in größeren Kompositionen und Scenen, in welchen aber die freie Charakterisirung der Figu-

ren, die erhöhte Lebendigkeit durch Aufzüge, Dienerschaft, zufällige Personen der Gemeinde, Schmuck der Kleider und Gefäße, der Reichthum von Portraits, Architekturwerken, Naturumgebung, Aussichten auf Kirchen, Straßen, Städte, Ströme, Waldungen, Gebirgsformen auch noch von der religiösen Grundlage zusammengefaßt und getragen wird. Dieser Mittelpunkt nun ist es, der jetzt fortbleibt, so daß der bis hieher in Eins gehaltene Kreis von Gegenständen auseinanderfällt, und die Besonderheiten in ihrer specifischen Einzelnheit und Zufälligkeit des Wechsels und der Veränderung sich der vielfältigsten Art der Auffassung und malerischen Ausführung preisgeben.

Um den Werth dieser letzten Sphäre auch an dieser Stelle, wie früher bereits, vollständig zu würdigen, müssen wir uns noch einmal den nationalen Zustand näher vor Augen bringen, aus welchem sie ihren Ursprung genommen hat. In dieser Beziehung haben wir das Herübertreten aus der Kirche und den Anschauungen und Gestaltungen der Frömmigkeit zur Freude am Weltlichen als solchen, an den Gegenständen und partikularen Erscheinungen der Natur, an dem häuslichen Leben in seiner Ehrbarkeit, Wohlgemuthheit und stillen Enge, wie an nationalen Feierlichkeiten, Festen und Aufzügen, Bauerntänzen, Kirmeßspäßen und Ausgelassenheiten folgendermaßen zu rechtfertigen. Die Reformation war in Holland durchgedrungen; die Holländer hatten sich zu Protestanten gemacht, und die spanische Kirchen- und Königs-Despotie überwunden. Und zwar finden wir hier nach Seiten des politischen Verhältnisses weder einen vornehmen Adel, der seinen Fürsten und Tyrannen verjagt oder ihm Gesetze vorschreibt, noch ein ackerbauendes Volk, gedrückte Bauern, die losschlagen wie die Schweizer, sondern bei weitem der größere Theil, ohnehin der Tapferen zu Land und der kühnsten Seehelden, bestand aus Städtebewohnern, gewerbsfleißigen, wohlhabenden Bürgern, die, behaglich in ihrer Thätigkeit, nicht hoch hinauswollten, doch als es galt die Freiheit ihrer wohlerworbenen Rechte, der

besonderen Privilegien ihrer Provinzen, Städte, Genossenschaften zu verfechten, mit kühnem Vertrauen auf Gott, ihren Muth und Verstand aufstanden, ohne Furcht vor der ungeheuren Meinung von der spanischen Oberherrschaft über die halbe Welt allen Gefahren sich aussetzten, tapfer ihr Blut vergossen, und durch diese rechtliche Kühnheit und Ausdauer sich ihre religiöse und bürgerliche Selbstständigkeit siegreich errangen. Wenn wir irgend eine partikulare Gemüthsrichtung deutsch nennen können, so ist es diese treue, wohlhäbige, gemüthvolle Bürgerlichkeit, die im Selbstgefühl ohne Stolz, in der Frömmigkeit nicht bloß begeistert und andächtelnd, sondern im Weltlichen konkret fromm, in ihrem Reichthum schlicht und zufrieden, in Wohnung und Umgebung einfach, zierlich und reinlich bleibt, und in durchgängiger Sorgsamkeit und Vergnüglichkeit in allen ihren Zuständen, mit ihrer Selbstständigkeit und vordringenden Freiheit sich zugleich, der alten Sitte treu, die ältväterliche Tüchtigkeit ungetrübt zu bewahren weiß.

Diese sinnige, kunstbegabte Völkerschaft will sich nun auch in der Malerei an diesem ebenso kräftigen als rechtlichen, genügsamen, behaglichen Wesen erfreuen, sie will in ihren Bildern noch einmal in allen möglichen Situationen die Reinlichkeit ihrer Städte, Häuser, Hausgeräthe, ihren häuslichen Frieden, ihren Reichthum, den ehrbaren Putz ihrer Weiber und Kinder, den Glanz ihrer politischen Stadtfeste, die Kühnheit ihrer Seemänner, den Ruhm ihres Handels und ihrer Schiffe genießen, die durch die ganze Welt des Oceans hinfahren. Und eben dieser Sinn für rechtliches, heitres Dasein ist es, den die holländischen Meister auch für die Naturgegenstände mitbringen, und nun in allen ihren malerischen Produktionen mit der Freiheit und Treue der Auffassung, mit der Liebe für das scheinbar Geringfügige und Augenblickliche, mit der offenen Frische des Auges und unzerstreuten Einsenkung der ganzen Seele in das Abgeschlossenste und und Begrenzteste, zugleich die höchste Freiheit künstlerischer Komposition, die feine Empfindung auch für das Nebensächliche und

die vollendete Sorgſamkeit der Ausführung verbinden. Auf der einen Seite hat dieſe Malerei in Scenen aus dem Kriegs- und Soldatenleben, in Auftritten in Schenken, bei Hochzeiten und anderen bäuriſchen Gelagen, in Darſtellung häuslicher Lebensbezüge, in Portraits und Naturgegenſtänden, Landſchaften, Thieren, Blumen u. ſ. f. die Magie und Farbenzauber des Lichts, der Beleuchtung und des Kolorits überhaupt, anderer Seits die durch und durch lebendige Charakteriſtik in größter Wahrheit der Kunſt unübertrefflich ausgebildet. Und wenn ſie nun aus dem Unbedeutenden und Zufälligen auch in das Bäuriſche, die rohe und gemeine Natur fortgeht, ſo erſcheinen dieſe Scenen ſo ganz durchdrungen von einer unbefangenen Frohheit und Luſtigkeit, daß nicht das Gemeine, das nur gemein und bösartig iſt, ſondern dieſe Frohheit und Unbefangenheit den eigentlichen Gegenſtand und Inhalt ausmacht. Wir ſehen deshalb keine gemeinen Empfindungen und Leidenſchaften vor uns, ſondern das Bäuriſche und Naturnahe in den unteren Ständen, das froh, ſchalkhaft, komiſch iſt. In dieſer unbekümmerten Ausgelaſſenheit ſelber liegt hier das ideale Moment: es iſt der Sonntag des Lebens, der alles gleichmacht, und alle Schlechtigkeit entfernt; Menſchen, die ſo von ganzem Herzen wohlgemuth ſind, können nicht durch und durch ſchlecht und niederträchtig ſeyn. Es iſt in dieſer Rückſicht nicht daſſelbe, ob das Böſe nur als momentan oder als Grundzug in einem Charakter heraustritt. Bei den Niederländern hebt das Komiſche das Schlimme in der Situation auf, und uns wird ſogleich klar, die Charaktere können auch noch etwas Anderes ſeyn, als das, worin ſie in dieſem Augenblick vor uns ſtehen. Solch eine Heiterkeit und Komik gehört zum unſchätzbaren Werth dieſer Gemälde. Will man dagegen in heutigen Bildern der ähnlichen Art pikant ſeyn, ſo ſtellt man gewöhnlich etwas innerlich Gemeines, Schlechtes und Böſes ohne verſöhnende Komik dar. Ein böſes Weib z. B. zankt ihren betrunkenen Mann in der Schenke aus, und zwar recht biſſig; da zeigt ſich denn, wie ich

schon früher einmal anführte, nichts, als daß Er ein liederlicher Kerl und Sie ein geifriges altes Weib ist.

Sehen wir die holländischen Meister mit diesen Augen an, so werden wir nicht mehr meinen, die Malerei hätte sich solcher Gegenstände enthalten, und nur die alten Götter, Mythen und Fabeln, oder Madonnenbilder, Kreuzigungen, Martern, Päpste, Heilige und Heiliginnen darstellen sollen. Das was zu jedem Kunstwerk gehört, gehört auch zur Malerei; die Anschauung, was überhaupt am Menschen, am menschlichen Geist und Charakter, was der Mensch und was dieser Mensch ist. Diese Auffassung der inneren menschlichen Natur und ihrer äußeren lebendigen Formen und Erscheinungsweisen, diese unbefangene Lust und künstlerische Freiheit, diese Frische und Heiterkeit der Phantasie und sichere Keckheit der Ausführung macht hier den poetischen Grundzug aus, der durch die meisten holländischen Meister dieses Kreises geht. In ihren Kunstwerken kann man menschliche Natur und Menschen studieren und kennen lernen. Heutigen Tages aber muß man sich nur allzuoft Portraits und historische Gemälde vor Augen bringen lassen, denen man, aller Aehnlichkeit mit Menschen und wirklichen Individuen zum Trotz, doch auf den ersten Blick schon ansieht, daß der Künstler weder weiß, was der Mensch und menschliche Farbe, noch was die Formen sind, in denen der Mensch, daß er Mensch sey, ausdrückt.

Zweites Kapitel.

Die Musik.

Blicken wir auf den Gang zurück, den wir bisher in der Entwickelung der besonderen Künste verfolgt haben, so begannen wir mit der Architektur. Sie war die unvollständigste Kunst, denn wir fanden sie unfähig, in der nur schweren Materie, welche sie als ihr sinnliches Element ergriff und nach den Gesetzen der Schwere behandelte, Geistiges in angemessener Gegenwart darzustellen, und mußten sie darauf beschränken, aus dem Geiste für den Geist in seinem lebendigen, wirklichen Daseyn eine kunstgemäße äußere Umgebung zu bereiten.

Die Skulptur dagegen zweitens machte sich zwar das Geistige selbst zu ihrem Gegenstande, doch weder als partikularen Charakter, noch als subjektive Innerlichkeit des Gemüths, sondern als die freie Individualität, welche sich ebensowenig von dem substantiellen Gehalt, als von der leiblichen Erscheinung des Geistigen abtrennt, sondern als Individuum nur soweit in die Darstellung hineingeht, als es zur individuellen Verlebendigung eines in sich selbst wesentlichen Inhalts erforderlich ist, und als geistiges Inneres die Körperformen nur um so viel durchdringt, als es die in sich unzerschiedene Einigung des Geistes und seiner ihm entsprechenden Naturgestalt zuläßt. Diese für die Skulptur nothwendige Identität des nur in seinem leiblichen Organismus, statt im Elemente seiner eigenen Innerlichkeit, für sich seyenden Geistes theilt dieser Kunst die Aufgabe zu, als Material

noch die schwere Materie beizubehalten, die Gestalt derselben aber nicht, wie die Architektur, als eine blos unorganische Umgebung nach den Gesetzen des Lastens und Tragens zu formiren, sondern zu der dem Geist und seiner idealen Plastik adäquaten klassischen Schönheit umzuwandeln.

Wenn sich die Skulptur in dieser Rücksicht besonders geeignet zeigte, den Gehalt und die Ausdrucksweise der klassischen Kunstform in Kunstwerken lebendig werden zu lassen, während die Architektur, welchem Inhalt sie sich auch dienstbar erweisen mochte, in ihrer Darstellungsart über den Grundtypus einer nur symbolischen Andeutung nicht hinauskam, so treten wir drittens mit der Malerei in das Gebiet des Romantischen hinein. Denn in der Malerei ist zwar auch noch die äußere Gestalt das Mittel, durch welches sich das Innere offenbar macht, dieß Innere aber ist die ideelle, besondere Subjektivität, das aus seinem leiblichen Daseyn in sich gekehrte Gemüth, die subjektive Leidenschaft und Empfindung des Charakters und Herzens, die sich nicht mehr in die Außengestalt total ergießen, sondern in derselben gerade das innerliche Fürsichseyn und die Beschäftigung des Geistes mit dem Bereich seiner eigenen Zustände, Zwecke und Handlungen abspiegeln. Um dieser Innerlichkeit ihres Inhalts willen kann die Malerei sich nicht mit der einer Seits nur als schwer gestalteten, anderer Seits nur ihrer Gestalt nach aufzufassenden, unpartikularisirten Materie begnügen, sondern darf sich nur den Schein und Farbenschein derselben zum sinnlichen Ausdrucksmittel erwählen. Dennoch ist die Farbe nur da, um räumliche Formen und Gestalten, als in lebendiger Wirklichkeit vorhanden, selbst dann noch scheinbar zu machen, wenn die Kunst des Malens zu einer Magie des Kolorits sich fortbildet, in welcher das Objektive gleichsam schon zu verschweben beginnt und die Wirkung fast nicht mehr durch etwas Materielles geschieht. Wie sehr deshalb die Malerei sich auch zu dem ideelleren Freiwerden des Scheines entwickelt, der nicht mehr an der Gestalt als solcher

haftet, ſondern ſich in ſeinem eigenen Elemente, in dem Spiel der Scheine und Widerſcheine, in den Zaubereien des Hell-dunkels für ſich ſelber zu ergehn die Erlaubniß hat, ſo iſt doch dieſe Farbenmagie immer noch räumlicher Art, ein außereinander-ſeyender und daher beſtehender Schein.

1. Soll nun aber das Innere, wie dieß bereits im Principe der Malerei der Fall iſt, in der That als ſubjektive Innerlichkeit ſich kund geben, ſo darf das wahrhaft entſprechende Material nicht von der Art ſeyn, daß es noch für ſich Beſtand hat. Dadurch erhalten wir eine Aeußerungsweiſe und Mittheilung, in deren ſinnliches Element die Objektivität nicht als räumliche Geſtalt, um darin Stand zu halten, eingeht, und bedürfen ein Material, das in ſeinem Seyn für Anderes haltlos iſt und in ſeinem Entſtehen und Daſeyn ſelbſt ſchon wieder verſchwindet. Dieß Tilgen nicht nur der einen Raumdimenſion, ſondern der totalen Räumlichkeit überhaupt, dieß völlige Zurückziehn in die Subjektivität nach Seiten des Innern wie der Aeußerung, vollbringt die zweite romantiſche Kunſt — die Muſik. Sie bildet in dieſer Beziehung den eigentlichen Mittelpunkt derjenigen Darſtellung, die ſich das Subjektive als ſolches ſowohl zum Inhalte als auch zur Form nimmt, indem ſie als Kunſt zwar das Innere zur Mittheilung bringt, doch in ihrer Objektivität ſelber ſubjektiv bleibt, d. h. nicht wie die bildende Kunſt die Aeußerung, zu der ſie ſich entſchließt, für ſich frei werden und zu einer in ſich ruhig beſtehenden Exiſtenz kommen läßt, ſondern dieſelbe als Objektivität aufhebt, und dem Aeußern nicht geſtattet, als Aeußeres ſich uns gegenüber ein feſtes Daſeyn anzueignen.

Inſofern jedoch das Aufheben der räumlichen Objektivität als Darſtellungsmittels, ein Verlaſſen derſelben iſt, das noch erſt von der ſinnlichen Räumlichkeit der bildenden Künſte ſelber herkommt, ſo muß ſich dieſe Negation ganz ebenſo an der bisher ruhig für ſich beſtehenden Materialität bethätigen, als die Malerei in ihrem Felde die Raumdimenſionen der Skulptur zur

Fläche reducirte. Die Aufhebung des Räumlichen besteht deshalb hier nur darin, daß ein bestimmtes sinnliches Material sein ruhiges Außereinander aufgiebt, in Bewegung geräth, doch so in sich erzittert, daß jeder Theil des kohärirenden Körpers seinen Ort nicht nur verändert, sondern auch sich in den vorigen Zustand zurückzuversetzen strebt. Das Resultat dieses schwingenden Zitterns ist der Ton, das Material der Musik.

Mit dem Ton nun verläßt die Musik das Element der äußeren Gestalt und deren anschauliche Sichtbarkeit, und bedarf deshalb zur Auffassung ihrer Produktionen auch eines anderen subjektiven Organs, des Gehörs, das, wie das Gesicht, nicht den praktischen, sondern den theoretischen Sinnen zugehört, und selbst noch ideeller ist als das Gesicht. Denn die ruhige, begierdelose Beschauung von Kunstwerken läßt zwar die Gegenstände, ohne sie irgend vernichten zu wollen, für sich, wie sie dasind, ruhig bestehen, aber das, was sie auffaßt, ist nicht das in sich selbst Ideellgesetzte, sondern im Gegentheil das in seiner sinnlichen Existenz Erhaltene. Das Ohr dagegen vernimmt, ohne sich selber praktisch gegen die Objekte hinauszuwenden, das Resultat jenes innern Erzitterns des Körpers, durch welches nicht mehr die ruhige materielle Gestalt, sondern die erste ideellere Seelenhaftigkeit zum Vorschein kommt. Da nun ferner die Negativität, in die das schwingende Material hier eingeht, einer Seits ein Aufheben des räumlichen Zustandes ist, das selbst wieder durch die Reaktion des Körpers aufgehoben wird, so ist die Aeußerung dieser zwiefachen Negation, der Ton, eine Aeußerlichkeit, welche sich in ihrem Entstehen durch ihr Daseyn selbst wieder vernichtet, und an sich selbst verschwindet. Durch diese gedoppelte Negation der Aeußerlichkeit, welche im Principe des Tons liegt, entspricht derselbe der innern Subjektivität, indem das Klingen, das an und für sich schon etwas Ideelleres ist als die für sich real bestehende Körperlichkeit, auch diese ideellere Existenz aufgiebt, und dadurch eine dem Innerlichen gemäße Aeußerungsweise wird.

2. Fragen wir nun umgekehrt, welcher Art das Innere ſeyn müſſe, um ſich ſeiner Seits wiederum dem Klingen und Tönen adäquat erweiſen zu können, ſo haben wir bereits geſehen, daß für ſich, als reale Objektivität genommen, der Ton, dem Material der bildenden Künſte gegenüber, ganz abſtrakt iſt. Geſtein und Färbung nehmen die Formen einer breiten, vielgeſtaltigen Welt der Gegenſtände in ſich auf, und ſtellen dieſelbe ihrem wirklichen Daſeyn nach dar; die Töne vermögen dieß nicht. Für den Muſikausdruck eignet ſich deshalb auch nur das ganz objektloſe Innere, die abſtrakte Subjektivität als ſolche. Dieſe iſt unſer ganz leeres Ich, das Selbſt ohne weiteren Inhalt. Die Hauptaufgabe der Muſik wird deshalb darin beſtehn, nicht die Gegenſtändlichkeit ſelbſt, ſondern im Gegentheil die Art und Weiſe wiederklingen zu laſſen, in welcher das innerſte Selbſt ſeiner Subjektivität und ideellen Seele nach in ſich bewegt iſt.

3. Daſſelbe gilt für die Wirkung der Muſik. Was durch ſie in Anſpruch genommen wird iſt die letzte ſubjektive Innerlichkeit als ſolche; ſie iſt die Kunſt des Gemüths, welche ſich unmittelbar an das Gemüth ſelber wendet. Die Malerei z. B., wie wir ſahen, vermag zwar gleichfalls das innere Leben und Treiben, die Stimmungen und Leidenſchaften des Herzens, die Situationen, Konflikte und Schickſale der Seele in Phyſiognomien und Geſtalten auszudrücken, was wir aber in Gemälden vor uns haben, ſind objektive Erſcheinungen, von denen das anſchauende Ich, als inneres Selbſt, noch unterſchieden bleibt. Man mag ſich in den Gegenſtand, die Situation, den Charakter, die Formen einer Statue oder eines Gemäldes noch ſo ſehr verſenken und vertiefen, das Kunſtwerk bewundern, darüber außer ſich kommen, ſich noch ſo ſehr davon erfüllen, — es hilft nichts — dieſe Kunſtwerke ſind und bleiben für ſich beſtehende Objekte, in Rückſicht auf welche wir über das Verhältniß des Anſchauens nicht hinauskommen. In der Muſik aber fällt dieſe Unterſcheidung fort.

Ihr Inhalt ist das an sich selbst Subjektive und die Aeußerung bringt es gleichfalls nicht zu einer räumlich bleibenden Objektivität, sondern zeigt durch ihr haltungsloses freies Verschweben, daß sie eine Mittheilung ist, die, statt für sich selbst einen Bestand zu haben, nur vom Innern und Subjektiven getragen, und nur für das subjektive Innere da seyn soll. So ist der Ton wohl eine Aeußerung und Aeußerlichkeit, aber eine Aeußerung, welche gerade dadurch, daß sie Aeußerlichkeit ist, sogleich sich wieder verschwinden macht. Kaum hat das Ohr sie gefaßt, so ist sie verstummt; der Eindruck, der hier stattfinden soll, verinnerlicht sich sogleich; die Töne klingen nur in der tiefsten Seele nach, die in ihrer ideellen Subjektivität ergriffen und in Bewegung gebracht wird.

Diese gegenstandlose Innerlichkeit in Betreff auf den Inhalt wie auf die Ausdrucksweise macht das Formelle der Musik aus. Sie hat zwar auch einen Inhalt, doch weder in dem Sinne der bildenden Künste noch der Poesie; denn was ihr abgeht, ist eben das objektive Sichausgestalten, sey es zu Formen wirklicher äußerer Erscheinungen, oder zur Objektivität von geistigen Anschauungen und Vorstellungen.

Was nun den Verlauf angeht, den wir unseren weiteren Betrachtungen geben wollen, so haben wir

Erstens den allgmeinen Charakter der Musik und ihrer Wirkung im Unterschiede der übrigen Künste, sowohl von Seiten des Materials als auch von Seiten der Form, welche der geistige Inhalt annimmt, bestimmter herauszuheben.

Zweitens müssen wir die besonderen Unterschiede erörtern, zu denen sich die musikalischen Töne und deren Figurationen, Theils in Rücksicht auf ihre zeitliche Dauer, Theils in Beziehung auf die qualitativen Unterschiede ihres realen Erklingens auseinanderbreiten und vermitteln.

Drittens endlich erhält die Musik ein Verhältniß zu dem Inhalt, den sie ausdrückt, indem sie sich entweder den für sich

ſchon durch das Wort ausgeſprochenen Empfindungen, Vorſtellungen und Betrachtungen begleitend anſchließt, oder ſich frei in ihrem eigenen Bereich in feſſelloſerer Selbſtſtändigkeit ergeht.

Wollen wir nun aber jetzt, nach dieſer allgemeinen Angabe des Princips und der Eintheilung der Muſik, zur Auseinanderſetzung ihrer beſonderen Seiten fortſchreiten, ſo tritt der Natur der Sache nach eine eigene Schwierigkeit ein. Weil nämlich das muſikaliſche Element des Tons und der Innerlichkeit, zu welcher der Inhalt ſich forttreibt, ſo abſtrakt und formell iſt, ſo kann zum Beſondern nicht anders übergegangen werden, als daß wir ſogleich in techniſche Beſtimmungen verfallen, in die Maaßverhältniſſe der Töne, in die Unterſchiede der Inſtrumente, der Tonarten, Akkorde u. ſ. f. In dieſem Gebiete aber bin ich wenig bewandert, und muß mich deshalb im Voraus entſchuldigen, wenn ich mich nur auf allgemeinere Geſichtspunkte und einzelne Bemerkungen beſchränke.

1. Allgemeiner Charakter der Muſik.

Die weſentlichen Geſichtspunkte, welche in Rückſicht auf die Muſik im Allgemeinen von Belang ſind, können wir in nachſtehender Reihenfolge in Betracht ziehen:

Erſtens haben wir die Muſik auf der einen Seite mit den bildenden Künſten, auf der anderen mit der Poeſie in Vergleich zu bringen;

Zweitens wird ſich uns dadurch näher die Art und Weiſe ergeben, in der die Muſik einen Inhalt zu faſſen und darzuſtellen vermag;

Drittens können wir uns aus dieſer Behandlungsart beſtimmter die eigenthümliche Wirkung erklären, welche die Muſik im Unterſchiede der übrigen Künſte auf das Gemüth ausübt.

a) In Anſehung des erſten Punktes müſſen wir die Muſik,

wenn wir ſie in ihrer ſpecifiſchen Beſonderheit klar herausſtellen wollen, nach drei Seiten mit den andern Künſten vergleichen.

α) Erſtens ſteht ſie zur Architektur, obſchon ſie derſelben entgegengeſetzt iſt, dennoch in einem verwandtſchaftlichen Verhältniß.

αα) Wenn nämlich in der Baukunſt der Inhalt, der ſich in architektoniſchen Formen ausprägen ſoll, nicht, wie in Werken der Skulptur und Malerei, ganz in die Geſtalt hereintritt, ſondern von ihr als eine äußere Umgebung unterſchieden bleibt, ſo iſt auch in der Muſik, als eigentlich romantiſcher Kunſt, die klaſſiſche Identität des Inneren und ſeines äußerlichen Daſeyns in der ähnlichen, wenn auch umgekehrten, Weiſe wieder aufgelöſt, in welcher die Architektur, als ſymboliſche Darſtellungsart, jene Einheit zu erreichen noch nicht im Stande war. Denn das geiſtige Innere geht aus der bloßen Koncentration des Gemüths zu Anſchauungen und Vorſtellungen und deren durch die Phantaſie ausgebildeten Formen fort, während die Muſik mehr nur das Element der Empfindung auszudrücken befähigt bleibt, und nun die für ſich ausgeſprochenen Vorſtellungen des Geiſtes mit den melodiſchen Klängen der Empfindung umzieht, wie die Architektur auf ihrem Gebiet um die Bildſäule des Gottes in freilich ſtarrer Weiſe die verſtändigen Formen ihrer Säulen, Mauern und Gebälke umherſtellt.

ββ) Dadurch wird nun der Ton und ſeine Figuration in einer ganz anderen Art ein erſt durch die Kunſt und den bloß künſtleriſchen Ausdruck gemachtes Element, als dieß in der Malerei und Skulptur mit dem menſchlichen Körper und deſſen Stellung und Phyſiognomie der Fall iſt. Auch in dieſer Rückſicht kann die Muſik näher mit der Architektur verglichen werden, welche ihre Formen nicht aus dem Vorhandenen, ſondern aus der geiſtigen Erfindung hernimmt, um ſie Theils nach den Geſetzen der Schwere, Theils nach den Regeln der Symmetrie und Eurhythmie zu geſtalten. Daſſelbe thut die Muſik in ihrem Bereich, inſofern ſie einer Seits unabhängig vom Ausdruck der

Empfindung den harmonischen Gesetzen der Töne folgt, die auf quantitativen Verhältnissen beruhn, anderer Seits sowohl in der Wiederkehr des Taktes und Rhythmus, als auch in weiteren Ausbildungen der Töne selbst vielfach den Formen der Regelmäßigkeit und Symmetrie anheimfällt. Und so herrscht denn in der Musik ebensosehr die tiefste Innigkeit und Seele, als der strengste Verstand, so daß sie zwei Extreme in sich vereinigt, die sich leicht gegeneinander verselbstständigen. In dieser Verselbstständigung besonders erhält die Musik einen architektonischen Charakter, wenn sie sich, losgelöst von dem Ausdruck des Gemüths, für sich selber ein musikalisch gesetzmäßiges Tongebäude erfindungsreich ausführt.

γγ) Bei aller dieser Aehnlichkeit bewegt sich die Kunst der Töne jedoch ebensosehr in einem der Architektur ganz entgegengesetzten Reiche. In beiden Künsten geben zwar die quantitativen und näher die Maaßverhältnisse die Grundlage ab, das Material jedoch, das diesen Verhältnissen gemäß geformt wird, steht sich direkt gegenüber. Die Architektur ergreift die schwere sinnliche Masse in deren ruhigem Nebeneinander und räumlichen äußeren Gestalt, die Musik dagegen die aus der räumlichen Materie sich freiringende Tonseele in den qualitativen Unterschieden des Klangs und in der fortströmenden zeitlichen Bewegung. Deshalb gehören auch die Werke beider Künste zweien ganz verschiedenen Sphären des Geistes an, indem die Baukunst ihre kolossalen Bildungen für die äußere Anschauung in symbolischen Formen dauernd hinsetzt, die schnell vorüberrauschende Welt der Töne aber unmittelbar durch das Ohr in das Innre des Gemüths einzieht, und die Seele zu sympathischen Empfindungen stimmt.

β) Was nun zweitens das nähere Verhältniß der Musik zu den beiden anderen bildenden Künsten betrifft, so ist die Aehnlichkeit und Verschiedenheit, die sich angeben läßt, zum Theil schon in dem begründet, was ich so eben angedeutet habe.

αα) Am weitesten steht die Musik von der Skulptur ab, sowohl in Rücksicht auf das Material und die Gestaltungsweise desselben als auch in Ansehung der vollendeten Ineinsbildung von Innerem und Aeußerem, zu welcher es die Skulptur bringt. Zu der Malerei hingegen hat die Musik schon eine nähere Verwandtschaft, Theils wegen der überwiegenden Innerlichkeit des Ausdrucks, Theils auch in Bezug auf die Behandlung des Materials, in welcher, wie wir sahen, die Malerei bis nahe an das Gebiet der Musik heranzustreifen unternehmen darf. Dennoch aber hat die Malerei in Gemeinschaft mit der Skulptur immer die Darstellung einer objektiven räumlichen Gestalt zu ihrem Ziel, und ist durch die wirkliche, außerhalb der Kunst bereits vorhandene Form derselben gebunden. Zwar nimmt weder der Maler noch der Bildhauer ein menschliches Gesicht, eine Stellung des Körpers, die Linien eines Gebirgszuges, das Gezweig und Blätterwerk eines Baumes jedesmal so auf, wie er diese äußeren Erscheinungen hier oder dort in der Natur unmittelbar vor sich sieht, sondern hat die Aufgabe, dieß Vorgefundene sich zurecht zu legen, und es einer bestimmten Situation, sowie dem Ausdruck, der aus dem Inhalt derselben nothwendig folgt, gemäß zu machen. Hier ist also auf der einen Seite ein für sich fertiger Inhalt, der künstlerisch individualisirt werden soll, auf der anderen Seite stehen ebenso die vorhandenen Formen der Natur schon für sich selber da, und der Künstler hat, wenn er nun diese beiden Elemente, wie es sein Beruf ist, ineinander bilden will, in beiden Haltpunkte für die Konception und Ausführung. Indem er von solchen festen Bestimmungen ausgeht, hat er Theils das Allgemeine der Vorstellung konkreter zu verkörpern, Theils die menschliche Gestalt oder sonstige Formen der Natur, die ihm in ihrer Einzelnheit zu Modellen dienen können, zu generalisiren und zu vergeistigen. Der Musiker dagegen abstrahirt zwar auch nicht von allem und jedem Inhalt, sondern findet denselben in einem Text, den er in Musik setzt, oder klei-

det ſich unabhängiger ſchon irgend eine Stimmung in die Form eines muſikaliſchen Thema's, das er dann weiter ausgeſtaltet, die eigentliche Region ſeiner Kompoſitionen aber bleibt die formellere Innerlichkeit, das reine Tönen, und ſein Vertiefen in den Inhalt wird, ſtatt eines Bildens nach Außen, vielmehr ein Zurücktreten in die eigene Freiheit des Innern, ein Ergehn ſeiner in ihm ſelbſt, und in manchen Gebieten der Muſik ſogar eine Vergewiſſerung, daß er als Künſtler frei von dem Inhalte iſt. Wenn wir nun im Allgemeinen ſchon die Thätigkeit im Bereiche des Schönen als eine Befreiung der Seele, als ein Losſagen von Bedrängniß und Beſchränktheit anſehn können, indem die Kunſt ſelbſt die gewaltſamſten tragiſchen Schickſale durch theoretiſches Geſtalten mildert und ſie zum Genuſſe werden läßt, ſo führt die Muſik dieſe Freiheit zur letzten Spitze. Was nämlich die bildenden Künſte durch die objektive plaſtiſche Schönheit erreichen, welche die Totalität des Menſchen, die menſchliche Natur als ſolche, das Allgemeine und Ideale, ohne die Harmonie in ſich ſelbſt zu verlieren, in der Partikularität des Einzelnen herausſtellt, das muß die Muſik in ganz anderer Weiſe ausführen. Der bildende Künſtler braucht nur dasjenige, was in der Vorſtellung eingehüllt, was ſchon von Hauſe aus darin iſt, hervor, d. h. heraus zu bringen, ſo daß alles Einzelne in ſeiner weſentlichen Beſtimmtheit nur eine nähere Explikation der Totalität iſt, welche dem Geiſte bereits durch den darzuſtellenden Inhalt vorſchwebt. Eine Figur z. B. in einem plaſtiſchen Kunſtwerke fordert in dieſer oder jener Situation einen Körper, Hände, Füße, Leib, einen Kopf mit ſolchem Ausdrucke, ſolcher Stellung, ſolche andere Figuren, ſonſtige Zuſammenhänge u. ſ. f., und jede dieſer Seiten fordert die anderen, um ſich mit ihnen zu einem in ſich ſelbſt begründeten Ganzen zuſammenzuſchließen. Die Ausbildung des Thema iſt hier nur eine genauere Analyſe deſſen, was daſſelbe ſchon an ſich ſelbſt enthält, und je ausgearbeiteter das Bild wird, das dadurch vor uns ſteht, deſto mehr koncen-

trirt ſich die Einheit und verſtärkt ſich der beſtimmtere Zuſammenhang der Theile. Der vollendeteſte Ausdruck des Einzelnen muß, wenn das Kunſtwerk echter Art iſt, zugleich die Hervorbringung der höchſten Einheit ſeyn. Nun darf allerdings auch einem muſikaliſchen Werke die innere Gliederung und Abrundung zum Ganzen, in welchem ein Theil den anderen nöthig macht, nicht fehlen; Theils iſt aber hier die Ausführung ganz anderer Art, Theils haben wir die Einheit in einem beſchränkteren Sinne zu nehmen.

ββ) In einem muſikaliſchen Thema iſt die Bedeutung, die es ausdrücken ſoll, bereits erſchöpft; wird es nun wiederholt, oder auch zu weiteren Gegenſätzen und Vermittelungen fortgeführt, ſo erweiſen ſich dieſe Wiederholungen, Ausweichungen, Durchbildungen durch andere Tonarten u. ſ. f. für das Verſtändniß leicht als überflüſſig, und gehören mehr nur der rein muſikaliſchen Ausarbeitung und dem ſich Einleben in das mannigfaltige Element harmoniſcher Unterſchiede an, die weder durch den Inhalt ſelbſt gefordert ſind, noch von ihm getragen bleiben, während in den bildenden Künſten dagegen die Ausführung des Einzelnen und in's Einzelne nur eine immer genauere Herausbebung und lebendige Analyſe des Inhalts ſelber wird. Doch läßt ſich freilich nicht läugnen, daß auch in einem muſikaliſchen Werke durch die Art und Weiſe, wie ein Thema ſich weiter leitet, ein anderes hinzukommt, und beide nun in ihrem Wechſel oder in ihrer Verſchlingung ſich forttreiben, verändern, hier unterzugehn, dort wieder aufzutauchen, jetzt beſiegt ſcheinen, dann wieder ſiegend eintreten, ſich ein Inhalt in ſeinen beſtimmteren Beziehungen, Gegenſätzen, Konflikten, Uebergängen, Verwickelungen und Löſungen expliciren kann. Aber auch in dieſem Falle wird durch ſolche Durcharbeitung die Einheit nicht, wie in der Skulptur und Malerei, vertiefter und koncentrirter, ſondern iſt eher eine Ausweitung, Verbreitung, ein Auseinandergehen, eine Entfernung und Zurückführung, für welche der

Inhalt, der sich auszusprechen hat, wohl der allgemeinere Mittelpunkt bleibt, doch das Ganze nicht so fest zusammenhält, als dieß in den Gestalten der bildenden Kunst, besonders, wo sie sich auf den menschlichen Organismus beschränkt, möglich ist.

γγ) Nach dieser Seite hin liegt die Musik, im Unterschiede der übrigen Künste, dem Elemente jener formellen Freiheit des Innern zu nahe, als daß sie sich nicht mehr oder weniger über das Vorhandene, den Inhalt, hinaus wenden könnte. Die Erinnerung an das angenommene Thema ist gleichsam eine Er-Innerung des Künstlers, d. h. ein Innewerden, daß Er der Künstler ist, und sich willkührlich zu ergehn und hin und her zu treiben vermag. Doch wird das freie Phantasiren in dieser Rücksicht ausdrücklich von einem in sich geschlossenen Musikstück unterschieden, das wesentlich ein gegliedertes Ganzes ausmachen soll. In dem freien Phantasiren ist die Ungebundenheit selber Zweck, so daß nun der Künstler unter Anderem auch die Freiheit zeigen kann, bekannte Melodieen und Passagen in seine augenblickliche Produktion zu verweben, ihnen eine neue Seite abzugewinnen, sie in mancherlei Nüancen zu verarbeiten, zu anderen überzuleiten, und von da aus ebenso auch zum Heterogensten fortzuschreiten.

Im Ganzen aber schließt ein Musikstück überhaupt die Freiheit ein, es gehaltener auszuführen, und eine so zu sagen plastischere Einheit zu beobachten, oder in subjektiver Lebendigkeit von jedem Punkte aus mit Willkühr in größeren oder geringeren Abschweifungen sich zu ergehn, auf dieselbe Weise hin und und her zu wiegen, kapriciös einzuhalten, dieß oder das hereinbrechen und dann wieder in einem fluthenden Strome sich fortrauschen zu lassen. Wenn man daher dem Maler, dem Bildhauer empfehlen muß, die Naturformen zu studiren, so besitzt die Musik nicht einen solchen Kreis schon außerhalb ihrer vorhandener Formen, an welche sie sich zu halten genöthigt wäre. Der Umkreis ihrer Gesetzmäßigkeit und Nothwendigkeit von Formen fällt vornehmlich in das Bereich der Töne selbst, welche in einen

so engen Zusammenhang mit der Bestimmtheit des Inhalts, der sich in sie hineinlegt, nicht eingehn, und in Rücksicht auf ihre Anwendung außerdem für die subjektive Freiheit der Ausführung meist einen weiten Spielraum übrig lassen.

Dieß ist der Hauptgesichtspunkt, nach welchem man die Musik den objektiver gestaltenden Künsten gegenüberstellen kann.

γ) Nach der anderen Seite drittens hat die Musik die meiste Verwandtschaft mit der Poesie, indem beide sich desselben sinnlichen Materials, des Tons, bedienen. Doch findet auch zwischen diesen Künsten, sowohl was die Behandlungsart der Töne, als auch was die Ausdrucksweise angeht, die größte Verschiedenheit statt.

αα) In der Poesie, wie wir schon bei der allgemeinen Eintheilung der Künste sahen, wird nicht der Ton als solcher mannigfaltigen durch die Kunst erfundenen Instrumenten entlockt und kunstreich gestaltet, sondern der artikulirte Laut des menschlichen Sprechorgans wird zum bloßen Redezeichen herabgesetzt, und behält deshalb nur den Werth, eine für sich bedeutungslose Bezeichnung von Vorstellungen zu seyn. Dadurch bleibt der Ton überhaupt ein selbstständiges sinnliches Daseyn, das, als bloßes Zeichen der Empfindungen, Vorstellungen und Gedanken, seine ihm selbst immanente Aeußerlichkeit und Objektivität eben darin hat, daß es nur dieß Zeichen ist. Denn die eigentliche Objektivität des Innern als Innern besteht nicht in den Lauten und Wörtern, sondern darin, daß ich mir eines Gedankens, einer Empfindung u. s. f. bewußt bin, sie mir zum Gegenstande mache, und so in der Vorstellung vor mir habe, oder mir sodann, was in einem Gedanken, einer Vorstellung liegt, entwickele, die äußeren und inneren Verhältnisse des Inhalts meiner Gedanken auseinanderlege, die besonderen Bestimmungen auf einander beziehe u. s. f. Wir denken zwar stets in Worten, ohne dabei jedoch des wirklichen Sprechens zu bedürfen. Durch diese Gleichgültigkeit der Sprachlaute als sinnlicher gegen den

geiſtigen Inhalt der Vorſtellungen u. ſ. f., zu deren Mittheilung ſie gebraucht werden, erhält der Ton hier wieder Selbſtſtändigkeit. In der Malerei iſt zwar die Farbe und deren Zuſammenſtellung, als bloße Farbe genommen, gleichfalls für ſich bedeutungslos, und ein gegen das Geiſtige ſelbſtſtändiges ſinnliches Element, aber Farbe als ſolche macht auch noch keine Malerei, ſondern Geſtalt und deren Ausdruck müſſen hinzukommen. Mit dieſen geiſtig beſeelten Formen tritt dann die Färbung in einen bei weitem engeren Zuſammenhang, als ihn die Sprachlaute und deren Zuſammenſetzung zu Wörtern mit den Vorſtellungen haben. — Sehen wir nun auf den Unterſchied in dem poetiſchen und muſikaliſchen Gebrauch des Tons, ſo drückt die Muſik das Tönen nicht zum Sprachlaut herunter, ſondern macht den Ton ſelbſt für ſich zu ihrem Elemente, ſo daß er, inſoweit er Ton iſt, als Zweck behandelt wird. Dadurch kann das Tonreich, da es nicht zur bloßen Bezeichnung dienen ſoll, in dieſem Freiwerden zu einer Geſtaltungsweiſe kommen, welche ihre eigene Form, als kunſtreiches Tongebilde, zu ihrem weſentlichen Zweck werden läßt. In neuerer Zeit beſonders iſt die Muſik in der Losgeriſſenheit von einem für ſich ſchon klaren Gehalt ſo in ihr eigenes Element zurückgegangen, doch hat dafür auch deſto mehr an Macht über das ganze Innere verloren, indem der Genuß, den ſie bieten kann, ſich nur der einen Seite der Kunſt zuwendet, dem bloßen Intereſſe nämlich für das rein Muſikaliſche der Kompoſition und deren Geſchicklichkeit, eine Seite, welche nur Sache der Kenner iſt, und das allgemein menſchliche Kunſtintereſſe weniger angeht.

ββ) Was nun aber die Poeſie an äußerer Objektivität verliert, indem ſie ihr ſinnliches Element, ſoweit es nur irgend der Kunſt vergönnt werden darf, zu beſeitigen weiß, das gewinnt ſie an innerer Objektivität der Anſchauungen und Vorſtellungen, welche die poetiſche Sprache vor das geiſtige Bewußtſeyn hinſtellt. Denn dieſe Anſchauungen, Empfindungen,

Gedanken hat die Phantasie zu einer in sich selbst fertigen Welt von Begebenheiten, Handlungen, Gemüthsstimmungen und Ausbrüchen der Leidenschaft zu gestalten, und bildet in dieser Weise Werke aus, in welche die ganze Wirklichkeit, sowohl der äußeren Erscheinung als dem innern Gehalt nach, für unsere geistige Empfindung, Anschauung und Vorstellung wird. Dieser Art der Objektivität muß die Musik, insofern sie sich in ihrem eigenen Felde selbstständig halten will, entsagen. Das Tonreich nämlich hat, wie ich bereits angab, wohl ein Verhältniß zum Gemüth, und ein Zusammenstimmen mit den geistigen Bewegungen desselben, weiter aber als zu einem immer unbestimmteren Sympathisiren kommt es nicht, obschon nach dieser Seite hin ein musikalisches Werk, wenn es aus dem Gemüthe selbst entsprungen und von reicher Seele und Empfindung durchzogen ist, eben so reichhaltig wieder zurückwirken kann. — Unsere Empfindungen gehen ferner auch sonst schon aus ihrem Elemente der unbestimmten Innigkeit in einem Gehalt und der subjektiven Verwebung mit demselben zur konkreteren Anschauung und allgemeineren Vorstellung dieses Inhalts hinüber. Dieß kann nun auch bei einem musikalischen Werke geschehen, sobald die Empfindungen, die es in uns seiner eigenen Natur und künstlerischen Beseelung nach erregt, sich in uns zu näheren Anschauungen und Vorstellungen ausbilden, und somit auch die Bestimmtheit der Gemüthseindrücke in festeren Anschauungen und allgemeineren Vorstellungen zum Bewußtseyn bringen. Dieß ist dann aber *unsere* Vorstellung und Anschauung, zu der wohl das Musikwerk den Anstoß gegeben, die es jedoch nicht selber durch seine musikalische Behandlung der Töne unmittelbar hervorgebracht hat. Die Poesie hingegen spricht die Empfindungen, Anschauungen und Vorstellungen selber aus, und vermag uns auch ein Bild äußerer Gegenstände zu entwerfen, obgleich sie ihrer Seits weder die deutliche Plastik der Skulptur und Malerei, noch die Seeleninnigkeit der Musik erreichen kann, und

deshalb unſere ſonſtige ſinnliche Anſchauung und ſprachloſe Gemüthsauffaſſung zur Ergänzung heranrufen muß.

γγ) Drittens aber bleibt die Muſik nicht in dieſer Selbſtſtändigkeit gegen die Dichtkunſt und den geiſtigen Gehalt des Bewußtſeyns ſtehn, ſondern verſchwiſtert ſich mit einem durch die Poeſie ſchon fertig ausgebildeten und als Verlauf von Empfindungen, Betrachtungen, Begebniſſen und Handlungen klar ausgeſprochenen Inhalt. Soll jedoch die muſikaliſche Seite eines ſolchen Kunſtwerkes das Weſentliche und Hervorſtechende deſſelben bleiben, ſo darf die Poeſie als Gedicht, Drama u. ſ. f. nicht für ſich mit dem Anſpruch auf eigenthümliche Gültigkeit heraustreten. Ueberhaupt iſt innerhalb dieſer Verbindung von Muſik und Poeſie das Uebergewicht der einen Kunſt nachtheilig für die andre. Wenn daher der Text als poetiſches Kunſtwerk für ſich von durchaus ſelbſtſtändigem Werth iſt, ſo darf derſelbe von der Muſik nur eine geringe Unterſtützung erwarten; wie z. B. die Muſik in den dramatiſchen Chören der Alten eine bloß untergeordnete Begleitung war. Erhält aber umgekehrt die Muſik die Stellung einer für ſich unabhängigeren Eigenthümlichkeit, ſo kann wiederum der Text ſeiner poetiſchen Ausführung nach nur oberflächlicher ſeyn, und muß für ſich bei allgemeinen Empfindungen und allgemein gehaltenen Vorſtellungen ſtehen bleiben. Poetiſche Ausarbeitungen tiefer Gedanken geben ebenſowenig einen guten muſikaliſchen Text ab, als Schilderungen äußerer Naturgegenſtände oder beſchreibende Poeſie überhaupt. Lieder, Opernarien, Texte von Oratorien u. ſ. f. können daher, was die nähere poetiſche Ausführung angeht, mager und von einer gewiſſen Mittelmäßigkeit ſeyn; der Dichter muß ſich, wenn der Muſiker freien Spielraum behalten ſoll, nicht als Dichter bewundern laſſen wollen. Nachdieſer Seite hin ſind beſonders die Italiener, wie z. B. Metaſtaſio und Andere von großer Geſchicklichkeit geweſen, während Schiller's Gedichte, die auch zu ſolchem Zweck in keiner Weiſe gemacht ſind, ſich zur muſikaliſchen Kompoſition als ſehr

schwerfällig und unbrauchbar erweisen. Wo die Musik zu einer kunstmäßigeren Ausbildung kommt, versteht man vom Text ohnehin wenig oder nichts, besonders bei unserer deutschen Sprache und Aussprache. Daher ist es denn auch eine unmusikalische Richtung, das Hauptgewicht des Interesses auf den Text zu legen. Ein italienisches Publikum z. B. schwatzt während der unbedeutenderen Scenen einer Oper, ißt, spielt Karten u. s. f., beginnt aber irgend eine hervorstechende Arie, oder sonst ein wichtiges Musikstück, so ist jeder von höchster Aufmerksamkeit. Wir Deutschen dagegen nehmen das größte Interesse an dem Schicksal und den Reden der Opernprinzen und Prinzessinnen mit ihren Bedienten, Schildknappen, Vertrauten und Zofen, und es giebt vielleicht auch jetzt noch ihrer viele, welche, sobald der Gesang anfängt, bedauern, daß das Interesse unterbrochen wird, und sich dann mit Schwatzen aushelfen. — Auch in geistlichen Musiken ist der Text meistentheils entweder ein bekanntes Credo, oder sonst aus einzelnen Psalmenstellen zusammen gebracht, so daß die Worte nur als Veranlassung zu einem musikalischen Kommentar anzusehn sind, der für sich eine eigene Ausführung wird, und nicht etwa nur den Text heben soll, sondern von demselben mehr nur das Allgemeine des Inhalts in der ähnlichen Art hernimmt, in welcher sich etwa die Malerei ihre Stoffe aus der heiligen Geschichte auswählt.

b) Fragen wir nun zweitens nach der von den übrigen Künsten unterschiedenen Auffassungsweise, in deren Form die Musik, sey sie begleitend oder von einem bestimmten Text unabhängig, einen besonderen Inhalt ergreifen und ausdrücken kann, so sagte ich bereits früher, daß die Musik unter allen Künsten die meiste Möglichkeit in sich schließe, sich nicht nur von jedem wirklichen Text, sondern auch von dem Ausdruck irgend eines bestimmten Inhalts zu befreien, um sich bloß in einem in sich abgeschlossenen Verlauf von Zusammenstellungen, Veränderungen, Gegensätzen und Vermittelungen zu befriedigen,

welche innerhalb des rein muſikaliſchen Bereichs der Töne fallen. Dann bleibt aber die Muſik leer, bedeutungslos, und iſt, da ihr die eine Hauptſeite aller Kunſt, der geiſtige Inhalt und Ausdruck abgeht, noch nicht eigentlich zur Kunſt zu rechnen. Erſt wenn ſich in dem ſinnlichen Element der Töne und ihrer mannigfaltigen Figuration Geiſtiges in angemeſſener Weiſe ausdrückt, erhebt ſich auch die Muſik zur wahren Kunſt, gleichgültig, ob dieſer Inhalt für ſich ſeine nähere Bezeichnung ausdrücklich durch Worte erhalte, oder unbeſtimmter aus den Tönen und deren harmoniſchen Verhältniſſen und melodiſchen Beſeelung müſſe empfunden werden.

α) In dieſer Rückſicht beſteht die eigenthümliche Aufgabe der Muſik darin, daß ſie jedweden Inhalt nicht ſo für den Geiſt macht, wie dieſer Inhalt als allgemeine Vorſtellung im Bewußtſeyn liegt, oder als beſtimmte äußere Geſtalt für die Anſchauung ſonſt ſchon vorhanden iſt, oder durch die Kunſt ſeine gemäßere Erſcheinung erhält, ſondern in der Weiſe, in welcher er in der Sphäre der ſubjektiven Innerlichkeit lebendig wird. Dieſes in ſich eingehüllte Leben und Weben für ſich in Tönen wiederklingen zu laſſen, oder den ausgeſprochenen Worten und Vorſtellungen hinzuzufügen, und die Vorſtellungen in dieſes Element zu verſenken, um ſie für die Empfindung und Mitempfindung neu hervorzubringen, iſt das der Muſik zuzutheilende ſchwierige Geſchäft.

αα) Die Innerlichkeit als ſolche iſt daher die Form, in welcher ſie ihren Inhalt zu faſſen vermag, und dadurch befähigt iſt, alles in ſich aufzunehmen, was überhaupt in das Innere eingehn und ſich vornehmlich in die Form der Empfindung kleiden kann. Hierin liegt dann aber zugleich die Beſtimmung, daß die Muſik nicht darf für die Anſchauung arbeiten wollen, ſondern ſich darauf beſchränken muß, die Innerlichkeit dem Innern faßbar zu machen, ſey es nun, daß ſie die ſubſtantielle innere Tiefe eines Inhalts als ſolchen will in die Tiefen des Gemüths

eindringen lassen, oder daß sie es vorzieht, das Leben und Weben eines Gehalts in einem einzelnen subjektiven Innern darzustellen, so daß ihr diese subjektive Innigkeit selbst zu ihrem eigentlichen Gegenstande wird.

ββ) Die abstrakte Innerlichkeit nun hat zu ihrer nächsten Besonderung, mit welcher die Musik in Zusammenhang kommt, die Empfindung, die sich erweiternde Subjektivität des Ich, die zwar zu einem Inhalt fortgeht, denselben aber noch in dieser unmittelbaren Beschlossenheit im Ich, und äußerlichkeitslosen Beziehung auf das Ich läßt. Dadurch bleibt die Empfindung immer nur das Umkleidende des Inhalts, und diese Sphäre ist es, welche von der Musik in Anspruch genommen wird.

γγ) Hier breitet sie sich dann zum Ausdruck aller besonderen Empfindungen auseinander, und alle Nüancen der Fröhlichkeit, Heiterkeit, des Scherzes, der Laune, des Jauchzens und Jubelns der Seele, ebenso die Gradationen der Angst, Bekümmerniß, Traurigkeit, Klage, des Kummers, des Schmerzes, der Sehnsucht u. s. f., und endlich der Ehrfurcht, Anbetung, Liebe u. s. f. werden zu der eigenthümlichen Sphäre des musikalischen Ausdrucks.

β) Schon außerhalb der Kunst ist der Ton als Interjektion, als Schrei des Schmerzes, als Seufzen, Lachen die unmittelbare lebendigste Aeußerung von Seelenzuständen und Empfindungen, das Ach und Oh des Gemüths. Es liegt eine Selbstproduktion und Objektivität der Seele als Seele darin, ein Ausdruck, der in der Mitte steht zwischen der bewußtlosen Versenkung und der Rückkehr in sich zu innerlichen bestimmten Gedanken, und ein Hervorbringen, das nicht praktisch, sondern theoretisch ist, wie auch der Vogel in seinem Gesang diesen Genuß und diese Produktion seiner selbst hat. —

Der bloß natürliche Ausdruck jedoch der Interjektionen ist noch keine Musik, denn diese Ausrufungen sind zwar keine artikulirte willkührliche Zeichen von Vorstellungen, wie die Sprach-

laute, und ſagen deshalb auch nicht einen vorgeſtellten Inhalt in ſeiner Allgemeinheit als Vorſtellung aus, ſondern geben am Tone und im Tone ſelber eine Stimmung und Empfindung kund, die ſich unmittelbar in dergleichen Töne hineinlegt und dem Herzen durch das Herausſtoßen derſelben Luft macht; dennoch aber iſt dieſe Befreiung noch keine Befreiung durch die Kunſt. Die Muſik muß im Gegentheil die Empfindungen in beſtimmte Tonverhältniſſe bringen, und den Naturausdruck ſeiner Wildheit, ſeinem rohen Ergehen entnehmen und ihn mäßigen.

γ) So machen die Interjektionen wohl den Ausgangspunkt der Muſik, doch ſie ſelbſt iſt erſt Kunſt als die kadenzirte Interjektion, und hat ſich in dieſer Rückſicht ihr ſinnliches Material in höherem Grade als die Malerei und Poeſie künſtleriſch zuzubereiten, ehe daſſelbe befähigt wird, in kunſtgemäßer Weiſe den Inhalt des Geiſtes auszudrücken. Die nähere Art und Weiſe, in welcher das Tonbereich zu ſolcher Angemeſſenheit verarbeitet wird, haben wir erſt ſpäter zu betrachten, für jetzt will ich nur die Bemerkung wiederholen, daß die Töne in ſich ſelbſt eine Totalität von Unterſchieden ſind, die zu den mannigfaltigſten Arten unmittelbarer Zuſammenſtimmungen, weſentlicher Gegenſätze, Widerſprüche und Vermittelungen ſich entzweien und verbinden können. Dieſen Gegenſätzen und Einigungen, ſowie der Verſchiedenheit ihrer Bewegungen und Uebergänge, ihres Eintretens, Fortſchreitens, Kämpfens, Sichauflöſens und Verſchwindens entſpricht in näherer oder entfernterer Beziehung die innere Natur ſowohl dieſes oder jenes Inhalts, als auch der Empfindungen, in deren Form ſich Herz und Gemüth ſolch eines Inhalts bemächtigen, ſo daß nun dergleichen Tonverhältniſſe, in dieſer Gemäßheit aufgefaßt und geſtaltet, den beſeelteen Ausdruck deſſen geben, was als beſtimmter Inhalt im Geiſt vorhanden iſt.

Der *inneren* einfachen Weſenheit aber eines Inhalts erweiſt ſich das Element des Tones darum verwandter als das

bisherige sinnliche Material, weil der Ton, statt sich zu räumlichen Gestalten zu befestigen, und als die Mannigfaltigkeit des Neben- und Außereinanders Bestand zu erhalten, vielmehr dem ideellen Bereich der Zeit anheimfällt, und deshalb nicht zu dem Unterschiede des einfachen Innern und der konkreten leiblichen Gestalt und Erscheinung fortgeht. Dasselbe gilt für die Form der Empfindung eines Inhalts, deren Ausdruck der Musik hauptsächlich zukommt. In der Anschauung und Vorstellung nämlich tritt wie beim selbstbewußten Denken bereits die nothwendige Unterscheidung des anschauenden, vorstellenden, denkenden Ich und des angeschauten, vorgestellten oder gedachten Gegenstandes ein; in der Empfindung aber ist dieser Unterschied ausgelöscht, oder vielmehr noch gar nicht herausgestellt, sondern der Inhalt trennungslos mit dem Innern als solchen verwoben. Wenn sich daher die Musik auch als begleitende Kunst mit der Poesie, oder umgekehrt die Poesie sich als verdeutlichende Dollmetscherin mit der Musik verbindet, so kann doch die Musik nicht äußerlich veranschaulichen, oder Vorstellungen und Gedanken, wie sie als Vorstellungen und Gedanken vom Selbstbewußtseyn gefaßt werden, wiedergeben wollen, sondern sie muß wie gesagt entweder die einfache Natur eines Inhalts in solchen Tonverhältnissen an die Empfindung bringen, wie sie dem innern Verhältniß dieses Inhalts verwandt sind, oder näher diejenige Empfindung selber, welche der Inhalt von Anschauungen und Vorstellungen in dem ebenso mitempfindenden als vorstellenden Geiste erregen kann, durch ihre die Poesie begleitenden und verinnigenden Töne auszudrükken suchen.

c) Aus dieser Richtung läßt sich nun auch drittens die Macht herleiten, mit welcher die Musik hauptsächlich auf das Gemüth als solches einwirkt, das weder zu verständigen Betrachtungen fortgeht, noch das Selbstbewußtseyn zu vereinzelten Anschauungen zerstreut, sondern in der Innigkeit und unaufge-

ſchloſſenen Tiefe der Empfindung zu leben gewohnt iſt. Denn gerade dieſe Sphäre, der innere Sinn, das abſtrakte ſich ſelbſt Vernehmen iſt es, was die Muſik erfaßt, und dadurch auch den Sitz der inneren Veränderungen, das Herz und Gemüth, als dieſen einfachen koncentrirten Mittelpunkt des ganzen Menſchen, in Bewegung bringt.

α) Die Skulptur beſonders giebt ihren Kunſtwerken ein ganz für ſich beſtehendes Daſeyn, eine ſowohl dem Inhalt als auch der äußeren Kunſterſcheinung nach in ſich beſchloſſene Objektivität. Ihr Gehalt iſt die zwar individuell belebte doch ſelbſtſtändig auf ſich beruhende Subſtantialität des Geiſtigen, ihre Form die räumlich totale Geſtalt. Deshalb behält auch ein Skulpturwerk als Objekt der Anſchauung die meiſte Selbſtſtändigkeit. Mehr ſchon, wie wir bereits bei der Betrachtung der Malerei (Aeſth. Bd. III. S. 21.) ſahen, tritt das Gemälde mit dem Beſchauer in einen näheren Zuſammenhang, Theils des in ſich ſubjektiveren Inhalts wegen, den es darſtellt, Theils in Betreff auf den bloßen Schein der Realität, welchen es giebt, und dadurch beweiſt, daß es nichts für ſich Selbſtſtändiges, ſondern im Gegentheil weſentlich nur für Anderes, für das beſchauende und empfindende Subjekt ſeyn wolle. Doch auch vor einem Gemälde noch bleibt uns eine ſelbſtſtändigere Freiheit übrig, indem wir es immer nur mit einem außerhalb vorhandenen Objekt zu thun haben, das durch die Anſchauung allein an uns kommt, und dadurch erſt auf die Empfindung und Vorſtellung wirkt. Der Beſchauer kann deshalb an dem Kunſtwerke ſelbſt hin und her gehn, dieß oder das daran bemerken, ſich das Ganze, da es ihm Stand hält, analyſiren, vielfache Reflexionen darüber anſtellen, und ſich ſomit die volle Freiheit für ſeine unabhängige Betrachtung bewahren.

αα) Das muſikaliſche Kunſtwerk dagegen geht zwar als Kunſtwerk überhaupt gleichfalls zu dem Beginn einer Unterſcheidung von genießendem Subjekt und objektiven Werke fort, in-

dem, es in seinen wirklich erklingenden Tönen ein vom Innern verschiedenes sinnliches Daseyn erhält; Theils aber steigert sich dieser Gegensatz nicht, wie in der bildenden Kunst, zu einem dauernden äußerlichen Bestehen im Raume und zur Anschaubarkeit einer für sich seyenden Objektivität, sondern verflüchtigt umgekehrt seine reale Existenz zu einem unmittelbaren zeitlichen Vergehen derselben, — Theils macht die Musik nicht die Trennung des äußerlichen Materials von dem geistigen Inhalt wie die Poesie, in welcher die Seite der Vorstellung sich von dem Ton der Sprache unabhängiger, und von dieser Aeußerlichkeit unter allen Künsten am meisten abgesondert, in einem eigenthümlichen Gange geistiger Phantasiegestalten als solcher ausbildet. Freilich könnte hier bemerkt werden, daß die Musik, nach dem, was ich vorhin anführte, umgekehrt wieder die Töne von ihrem Inhalte loslösen und sie dadurch verselbstständigen könne, diese Befreiung aber ist nicht das eigentlich Kunstgemäße, das im Gegentheil darin besteht, die harmonische und melodische Bewegung ganz zum Ausdruck des einmal erwählten Inhalts und der Empfindungen zu verwenden, welche derselbe zu erwekken im Stande ist. Indem nun der musikalische Ausdruck das Innere selbst, den inneren Sinn der Sache und Empfindung, zu seinem Gehalt, und den in der Kunst wenigstens nicht zu Raumfiguren fortschreitenden, in seinem sinnlichen Daseyn schlechthin vergänglichen Ton hat, so dringt sie mit ihren Bewegungen unmittelbar in den inneren Sitz aller Bewegungen der Seele ein. Sie befängt daher das Bewußtseyn, das keinem Objekt mehr gegenübersteht, und im Verlust dieser Freiheit von dem fortfluthenden Strom der Töne selber mit fortgerissen wird. Doch ist auch hier, bei den verschiedenartigen Richtungen, zu denen die Musik auseinandertreten kann, eine verschiedenartige Wirkung möglich. Wenn nämlich der Musik ein tieferer Inhalt oder überhaupt ein seelenvollerer Ausdruck abgeht, so kann es geschehen, daß wir uns einer Seits ohne weitere innere Bewegung

an dem bloß ſinnlichen Klang und Wohllaut erfreun, oder auf der anderen Seite mit den Betrachtungen des Verſtandes den harmoniſchen und melodiſchen Verlauf verfolgen, von welchem das innere Gemüth nicht weiter berührt und fortgeführt wird. Ja es giebt bei der Muſik vornehmlich eine ſolche bloße Verſtandesanalyſe, für welche im Kunſtwerke nichts anderes vorhanden iſt, als die Geſchicklichkeit eines virtuoſen Machwerks. Abſtrahiren wir aber von dieſer Verſtändigkeit und laſſen uns unbefangen gehen, ſo zieht uns das muſikaliſche Kunſtwerk ganz in ſich hinein und trägt uns mit ſich fort, abgeſehen von der Macht, welche die Kunſt als Kunſt im Allgemeinen über uns ausübt. Die eigenthümliche Gewalt der Muſik iſt eine elementariſche Macht, d. h. ſie liegt in dem Elemente des Tones, in welchem ſich hier die Kunſt bewegt.

ββ) Von dieſem Elemente wird das Subjekt nicht nur dieſer oder jener Beſonderheit nach ergriffen, oder bloß durch einen beſtimmten Inhalt gefaßt, ſondern ſeinem einfachen Selbſt, dem Centrum ſeines geiſtigen Daſeyns nach in das Werk hineingehoben und ſelber in Thätigkeit geſetzt. So haben wir z. B. bei hervorſtechenden leicht fortrauſchenden Rhythmen ſogleich Luſt, den Takt mitzuſchlagen, die Melodie mitzuſingen, und bei Tanzmuſik kommt es Einem gar in die Beine: — überhaupt das Subjekt iſt als dieſe Perſon mit in Anſpruch genommen. Bei einem bloß regelmäßigen Thun umgekehrt, das, inſoweit es in die Zeit fällt, durch dieſe Gleichförmigkeit taktmäßig wird, und keinen ſonſtigen weiteren Inhalt hat, fordern wir einer Seits eine Aeußerung dieſer Regelmäßigkeit als ſolcher, damit dieß Thun in einer ſelbſt ſubjektiven Weiſe für das Subjekt werde, anderer Seits verlangen wir eine nähere Erfüllung dieſer Gleichheit. Beides bietet die muſikaliſche Begleitung dar. In ſolcher Weiſe wird dem Marſch der Soldaten Muſik hinzugefügt, welche das Innere zu der Regel des Marſches anregt, das Subjekt in dieß Geſchäfte verſenkt, und es harmoniſch mit

dem, was zu thun ist, erfüllt. In der ähnlichen Art ist ebenso die regellose Unruhe an einer table d'hôte unter vielen Menschen, und die unbefriedigende Anregung durch sie lästig; dieses Hin- und Herlaufen, Klappern, Schwätzen soll geregelt, und da man es nächst dem Essen und Trinken mit der leeren Zeit zu thun hat, die Leerheit ausgefüllt werden. Auch bei dieser Gelegenheit wie bei so vielen anderen tritt die Musik hülfreich ein, und wehrt außerdem andere Gedanken, Zerstreuungen und Einfälle ab.

γγ) Hierin zeigt sich zugleich der Zusammenhang des subjektiven Innern mit der Zeit als solcher, welche das allgemeine Element der Musik ausmacht. Die Innerlichkeit nämlich als subjektive Einheit ist die thätige Negation des gleichgültigen Nebeneinanderbestehens im Raum, und damit negative Einheit. Zunächst aber bleibt diese Identität mit sich ganz abstrakt und leer, und besteht nur darin, sich selbst zum Objekt zu machen, doch diese Objektivität, die selbst nur ideeller Art und dasselbe was das Subjekt ist, aufzuheben, um dadurch sich als die subjektive Einheit hervorzubringen. Die gleich ideelle negative Thätigkeit ist in ihrem Bereiche der Aeußerlichkeit die Zeit. Denn erstens tilgt sie das gleichgültige Nebeneinander des Räumlichen und zieht die Kontinuität desselben zum Zeitpunkt, zum Jetzt zusammen. Der Zeitpunkt aber erweist sich zweitens sogleich als Negation seiner, indem dieses Jetzt, sobald es ist, zu einem anderen Jetzt sich aufhebt, und dadurch seine negative Thätigkeit hervorkehrt. Drittens kommt es zwar, der Aeußerlichkeit wegen, in deren Elemente die Zeit sich bewegt, nicht zur wahrhaft subjektiven Einheit des ersten Zeitpunkts mit dem anderen, zu dem sich das Jetzt aufhebt, aber das Jetzt bleibt dennoch in seiner Veränderung immer dasselbe; denn jeder Zeitpunkt ist ein Jetzt, und von dem anderen, als bloßer Zeitpunkt genommen, ebenso ununterschieden, als das abstrakte Ich von dem Objekt, zu dem es sich aufhebt, und in demselben,

da dieß Objekt nur das leere Ich selber ist, mit sich zusammengeht.

Näher nun gehört das wirkliche Ich selber der Zeit an, mit der es, wenn wir von dem konkreten Inhalt des Bewußtseyns und Selbstbewußtseyns abstrahiren, zusammenfällt, insofern es nichts ist, als diese leere Bewegung, sich als ein Anderes zu setzen und diese Veränderung aufzuheben, d. h. sich selbst, das Ich und nur das Ich als solches darin zu erhalten. Ich ist in der Zeit, und die Zeit ist das Seyn des Subjekts selber. Da nun die Zeit und nicht die Räumlichkeit als solche das wesentliche Element abgiebt, in welchem der Ton in Rücksicht auf seine musikalische Geltung Existenz gewinnt, und die Zeit des Tons zugleich die des Subjekts ist, so dringt der Ton, schon dieser Grundlage nach, in das Selbst ein, faßt dasselbe seinem einfachsten Daseyn nach, und setzt das Ich durch die zeitliche Bewegung und deren Rhythmus in Bewegung, während die anderweitige Figuration der Töne, als Ausdruck von Empfindungen, noch außerdem eine bestimmtere Erfüllung für das Subjekt, von welcher es gleichfalls berührt und fortgezogen wird, hinzubringt.

Dieß ist es, was sich als wesentlicher Grund für die elementarische Macht der Musik angeben läßt.

β) Daß nun aber die Musik ihre volle Wirkung ausübe, dazu gehört noch mehr als das bloß abstrakte Tönen in seiner zeitlichen Bewegung. Die zweite Seite, die hinzukommen muß, ist ein Inhalt, eine geistvolle Empfindung für das Gemüth, und der Ausdruck, die Seele dieses Inhalts in den Tönen.

Wir dürfen deshalb keine abgeschmackte Meinung von der Allgewalt der Musik als solcher hegen, von der uns die alten Skribenten, heilige und profane, so mancherlei fabelhafte Geschichten erzählen. Schon bei den Civilisationswundern des Orpheus reichten die Töne und deren Bewegung wohl für die wilden Bestien, die sich zahm um ihn herumlagerten, nicht aber

für die Menschen aus, welche den Inhalt einer höheren Lehre forderten. Wie denn auch die Hymnen, welche unter Orpheus Namen, wenn auch nicht in ihrer ursprünglichen Gestalt, auf uns gekommen sind, mythologische und sonstige Vorstellungen enthalten. In der ähnlicheu Weise sind auch die Kriegeslieder des Tyrtäus berühmt, durch welche, wie erzählt wird, die Lacedämonier, nach so langen vergeblichen Kämpfen zu einer unwiderstehlichen Begeisterung angefeuert, endlich den Sieg gegen die Messenier durchsetzten. Auch hier war der Inhalt der Vorstellungen, zu welchen diese Elegien anregten, die Hauptsache, obschon auch der musikalischen Seite, bei barbarischen Völkern und in Zeiten tief aufgewühlter Leidenschaften vornehmlich, ihr Werth und ihre Wirkung nicht abzusprechen ist. Die Pfeifen der Hochländer trugen wesentlich zur Anfeurung des Muthes bei, und die Gewalt der Marseillaise, des ça ira u. s. f. in der französischen Revolution ist nicht zu läugnen. Die eigentliche Begeisterung aber findet ihren Grund in der bestimmten Idee, in dem wahrhaften Interesse des Geistes, von welchem eine Nation erfüllt ist, und das nun durch die Musik zur augenblicklich lebendigeren Empfindung gehoben werden kann, indem die Töne, der Rhythmus, die Melodie das sich dahingebende Subjekt mit sich fortreißen. In jetziger Zeit aber werden wir die Musik nicht für fähig halten, durch sich selbst schon solche Stimmung des Muths und der Todesverachtung hervorzubringen. Man hat z. B. heutigen Tages fast bei allen Armeen recht gute Regiments-Musik, die beschäftigt, abzieht, zum Marsch antreibt, zum Angriff anfeuert. Aber damit meint man nicht den Feind zu schlagen; durch bloßes Vorblasen und Trommeln kommt der Muth noch nicht, und man müßte viel Posaunen zusammenbringen, ehe eine Festung vor ihrem Schalle zusammenstürzte wie die Mauern von Jericho. Gedankenbegeisterung, Kanonen, Genie des Feldherrn machen's jetzt, und nicht die Musik, die nur noch als Stütze für die

Mächte gelten kann, welche ſonſt ſchon das Gemüth erfüllt und befangen haben.

γ) Eine letzte Seite in Rückſicht auf die ſubjektive Wirkung der Töne liegt in der Art und Weiſe, in welcher das muſikaliſche Kunſtwerk im Unterſchiede von anderen Kunſtwerken an uns kommt. Indem nämlich die Töne nicht, wie Bauwerke, Statuen, Gemälde, für ſich einen dauernden objektiven Beſtand haben, ſondern mit ihrem flüchtigen Vorüberrauſchen ſchon wieder verſchwinden, ſo bedarf das muſikaliſche Kunſtwerk einer Seits ſchon dieſer bloß momentanen Exiſtenz wegen einer ſtets wiederholten Reproduktion. Doch hat die Nothwendigkeit ſolch einer erneuten Verlebendigung noch einen anderen tieferen Sinn. Denn inſofern es das ſubjektive Innere ſelbſt iſt, das die Muſik ſich mit dem Zwecke zum Inhalt nimmt, ſich nicht als äußere Geſtalt und objektiv daſtehendes Werk, ſondern als ſubjektive Innerlichkeit zur Erſcheinung zu bringen, ſo muß die Aeußerung ſich auch unmittelbar als Mittheilung eines lebendigen Subjekts ergeben, in welche daſſelbe ſeine ganze eigene Innerlichkeit hineinlegt. Am meiſten iſt dieß im Geſang der menſchlichen Stimme, relativ jedoch auch ſchon in der Inſtrumentalmuſik der Fall, die nur durch ausübende Künſtler und deren lebendige, ebenſo geiſtige als techniſche Geſchicklichkeit zur Ausführung zu gelangen vermag.

Durch dieſe Subjektivität in Rückſicht auf die Verwirklichung des muſikaliſchen Kunſtwerks vervollſtändigt ſich erſt die Bedeutung des Subjektiven in der Muſik, das nun aber nach dieſer Richtung hin ſich auch zu dem einſeitigen Extrem iſoliren kann, daß die ſubjektive Virtuoſität der Reproduktion als ſolcher zum alleinigen Mittelpunkte und Inhalte des Genuſſes gemacht wird.

Mit dieſen Bemerkungen will ich es in Betreff auf den allgemeinen Charakter der Muſik genug ſeyn laſſen.

2. Besondere Bestimmtheit der musikalischen Ausdrucksmittel.

Nachdem wir bisher die Musik nur nach der Seite hin betrachtet haben, daß sie den Ton zum Tönen der subjektiven Innerlichkeit gestalten und beseelen müsse, fragt es sich jetzt weiter, wodurch es möglich und nothwendig werde, daß die Töne kein bloßer Naturschrei der Empfindung, sondern der ausgebildete Kunstausdruck derselben seyen. Denn die Empfindung als solche hat einen Inhalt, der Ton als bloßer Ton aber ist inhaltlos; er muß deshalb erst durch eine künstlerische Behandlung fähig werden, den Ausdruck eines innern Lebens in sich aufzunehmen. Im Allgemeinsten läßt sich über diesen Punkt Folgendes feststellen.

Jeder Ton ist eine selbstständige, in sich fertige Existenz, die sich jedoch weder zur lebendigen Einheit, wie die thierische oder menschliche Gestalt, gliedert und subjektiv zusammenfaßt, noch auf der anderen Seite, wie ein besonderes Glied des leiblichen Organismus, oder irgend ein einzelner Zug des geistig oder animalisch belebten Körpers, an ihm selber zeigt, daß diese Besonderheit nur erst in der beseelten Verbindung mit den übrigen Gliedern und Zügen überhaupt existiren, und Sinn, Bedeutung und Ausdruck gewinnen könne. Dem äußerlichen Material nach besteht zwar ein Gemälde aus einzelnen Strichen und Farben, die auch für sich schon daseyn können, die eigentliche Materie dagegen, die solche Striche und Farben erst zum Kunstwerk macht, die Linien, Flächen u. s. f. der Gestalt, haben nur erst als konkretes Ganzes einen Sinn. Der einzelne Ton dagegen ist für sich selbstständiger und kann auch bis auf einen gewissen Grad durch Empfindung beseelt werden und einen bestimmten Ausdruck erhalten.

Umgekehrt aber, indem der Ton kein bloß unbestimmtes Rauschen und Klingen ist, sondern erst durch seine Bestimmtheit und Reinheit in derselben überhaupt musikalische Geltung

hat, steht er unmittelbar durch diese Bestimmtheit, sowohl seinem realen Klingen als auch seiner zeitlichen Dauer nach, in Beziehung auf andere Töne, ja dieses Verhältniß theilt ihm erst seine eigentliche wirkliche Bestimmtheit und mit ihr den Unterschied, Gegensatz gegen andere oder die Einheit mit anderen zu.

Bei der relativeren Selbstständigkeit bleibt den Tönen diese Beziehung jedoch etwas Aeußerliches, so daß die Verhältnisse, in welche sie gebracht werden, nicht den einzelnen Tönen selbst in der Weise ihrem Begriff nach angehört, wie den Gliedern des animalischen und menschlichen Organismus oder auch den Formen der landschaftlichen Natur. Die Zusammenstellung verschiedener Töne zu bestimmten Verhältnissen ist daher etwas, wenn auch nicht dem Wesen des Tons Widerstrebendes, doch aber erst Gemachtes und nicht sonst schon in der Natur Vorhandenes. Solche Beziehung geht insofern von einem Dritten aus, und ist nur für einen Dritten, für den nämlich, welcher dieselbe auffaßt.

Dieser Aeußerlichkeit des Verhältnisses wegen beruht die Bestimmtheit der Töne und ihrer Zusammenstellung in dem Quantum, in Zahlenverhältnissen, welche allerdings in der Natur des Tons selbst begründet sind, doch von der Musik in einer Weise gebraucht werden, die erst durch die Kunst selbst gefunden und aufs mannigfaltigste nüancirt ist.

Nach dieser Seite hin macht nicht die Lebendigkeit an und für sich, als organische Einheit, die Grundlage der Musik aus, sondern die Gleichheit, Ungleichheit u. s. f. überhaupt die Verstandesform, wie sie im Quantitativen herrschend ist. Soll daher bestimmt von den musikalischen Tönen gesprochen werden, so sind die Angaben nur nach Zahlenverhältnissen, sowie nach den willkührlichen Buchstaben zu machen, durch welche man die Töne bei uns nach diesen Verhältnissen zu bezeichnen gewohnt ist.

In solcher Zurückführbarkeit auf bloße Quanta und deren verständige, äußerliche Bestimmtheit hat die Musik ihre vor-

nehmlichste Verwandtschaft mit der Architektur, indem sie wie diese sich ihre Erfindungen auf der festen Basis und dem Gerüste von Proportionen auferbaut, die sich nicht an und für sich zu einer organischen freien Gliederung, in welcher mit der einen Bestimmtheit sogleich die übrigen gegeben sind, auseinanderbreitet und zu lebendiger Einheit zusammenschließt, sondern erst in den weiteren Herausbildungen, welche sie aus jenen Verhältnissen hervorgehn läßt, anfängt, zur freien Kunst zu werden. Bringt es nun die Architektur in dieser Befreiung nicht weiter, als zu einer Harmonie der Formen und zu der charakteristischen Beseelung einer geheimen Eurhythmie, so schlägt sich dagegen die Musik, da sie das innerste subjektive freie Leben und Weben der Seele zu ihrem Inhalt hat, zu dem tiefsten Gegensatz dieser freien Innerlichkeit und jener quantitativen Grundverhältnisse auseinander. In diesem Gegensatze darf sie jedoch nicht stehn bleiben, sondern erhält die schwierige Aufgabe, ihn ebenso in sich aufzunehmen als zu überwinden, indem sie den freien Bewegungen des Gemüths, die sie ausdrückt, durch jene nothwendigen Proportionen einen sicheren Grund und Boden giebt, auf dem sich dann aber das innere Leben in der durch solche Nothwendigkeit erst gehaltvollen Freiheit hinbewegt und entwickelt.

In dieser Rücksicht sind zunächst zwei Seiten am Ton zu unterscheiden, nach welchen er kunstgemäß zu gebrauchen ist; einmal die abstrakte Grundlage, das allgemeine noch nicht physikalisch specificirte Element, die Zeit, in deren Bereich der Ton fällt; sodann das Klingen selbst, der reale Unterschied der Töne, sowohl nach Seiten der Verschiedenheit des sinnlichen Materials, welches tönt, als auch in Ansehung der Töne selbst in ihrem Verhältniß zu einander als einzelne und als Totalität. Hierzu kommt dann drittens die Seele, welche die Töne belebt, sie zu einem freien Ganzen rundet, und ihnen in ihrer zeitlichen Bewegung und ihrem realen Klingen einen geistigen

Ausdruck giebt. Durch dieſe Seiten erhalten wir für die beſtimmtere Gliederung nachſtehende Stufenfolge.

Erſtens haben wir uns mit der bloß zeitlichen Dauer und Bewegung zu beſchäftigen, welche die Kunſt nicht zufällig belaſſen darf, ſondern nach feſten Maaßen zu beſtimmen, durch Unterſchiede zu vermannigfaltigen hat, und in dieſen Unterſchieden die Einheit wieder herſtellen muß. Dieß giebt die Nothwendigkeit für Zeitmaaß, Takt und Rhythmus.

Zweitens aber hat es die Muſik nicht nur mit der abſtrakten Zeit und den Verhältniſſen längerer oder kürzerer Dauer, Einſchnitte, Heraushebungen u. ſ. f., ſondern mit der konkreten Zeit der ihrem Klang nach beſtimmten Töne zu thun, welche deshalb nicht nur ihrer Dauer nach von einander unterſchieden ſind. Dieſer Unterſchied beruht einer Seits auf der ſpecifiſchen Qualität des ſinnlichen Materials, durch deſſen Schwingungen der Ton hervorkommt, anderer Seits auf der verſchiedenen Anzahl von Schwingungen, in welchen die klingenden Körper in der gleichen Zeitdauer erzittern. Drittens erweiſen ſich dieſe Unterſchiede als die weſentlichen Seiten für das Verhältniß der Töne in ihrem Zuſammenſtimmen, ihrer Entgegenſetzung und Vermittelung. Wir können dieſen Theil mit einer allgemeinen Benennung als die Lehre von der Harmonie bezeichnen.

Drittens endlich iſt es die Melodie, durch welche ſich auf dieſen Grundlagen des rhythmiſch beſeelten Taktes und der harmoniſchen Unterſchiede und Bewegungen das Reich der Töne zu einem geiſtig freien Ausdruck zuſammenſchießt, und uns dadurch zu dem folgenden letzten Hauptabſchnitte herüberleitet, welcher die Muſik in ihrer konkreten Einigung mit dem geiſtigen Inhalte, der ſich in Takt, Harmonie und Melodie ausdrücken ſoll, zu betrachten hat.

a. Zeitmaaß, Takt, Rhythmus.

Was nun zunächst die rein zeitliche Seite des musikalischen Tönens betrifft, so haben wir erstens von der Nothwendigkeit zu sprechen, daß in der Musik die Zeit überhaupt das Herrschende sey; zweitens vom Takt als dem bloß verständig geregelten Zeitmaaß; drittens vom Rhythmus, welcher diese abstrakte Regel zu beleben anfängt, indem er bestimmte Takttheile hervorhebt, andere dagegen zurücktreten läßt.

α) Die Gestalten der Skulptur und Malerei sind im Raum nebeneinander, und stellen diese reale Ausbreitung in wirklicher oder scheinbarer Totalität dar. Die Musik aber kann Töne nur hervorbringen, insofern sie einen im Raum befindlichen Körper in sich erzittern macht und ihn in schwingende Bewegung versetzt. Diese Schwingungen gehören der Kunst nur nach der Seite an, daß sie nach einander erfolgen, und so tritt das sinnliche Material überhaupt in die Musik, statt mit seiner räumlichen Form, nur mit der zeitlichen Dauer seiner Bewegung ein. Nun ist zwar jede Bewegung eines Körpers immer auch im Raume vorhanden, so daß die Malerei und Skulptur, obschon ihre Gestalten der Wirklichkeit nach in Ruhe sind, dennoch den Schein der Bewegung darzustellen das Recht erhalten; in Betreff auf diese Räumlichkeit jedoch nimmt die Musik die Bewegung nicht auf, und ihr bleibt deshalb zur Gestaltung nur die Zeit übrig, in welche das Schwingen des Körpers fällt.

αα) Die Zeit aber, dem zufolge, was wir oben bereits gesehen haben, ist nicht wie der Raum das positive Nebeneinanderbestehen, sondern im Gegentheil die negative Aeußerlichkeit; als aufgehobenes Außereinander das Punktuelle, und als negative Thätigkeit das Aufheben dieses Zeitpunktes zu einem anderen, der sich gleichfalls aufhebt, zu einem andern wird u. s. f. u. s. f. In der Aufeinanderfolge dieser Zeitpunkte läßt sich jeder einzelne Ton Theils für sich als ein Eins fixiren, Theils mit anderen in quantitativen Zusammenhang bringen, wodurch die Zeit

zählbar wird. Umgekehrt aber, da die Zeit das ununterbrochene Entstehen und Vergehen solcher Zeitpunkte ist, welche als bloße Zeitpunkte genommen, in dieser unpartikularisirten Abstraktion keinen Unterschied gegen einander haben, so erweist sich die Zeit ebensosehr als das gleichmäßige Hinströmen und die in sich ununterschiedene Dauer.

ββ) In dieser Unbestimmtheit jedoch kann die Musik die Zeit nicht belassen, sondern muß sie im Gegentheil näher bestimmen, ihr ein Maaß geben, und ihr Fortfließen nach der Regel solch eines Maaßes ordnen. Durch diese regelvolle Handhabung kommt das Zeitmaaß der Töne herein. Da entsteht sogleich die Frage, weshalb denn überhaupt die Musik solcher Maaße bedürfe. Die Nothwendigkeit bestimmter Zeitgrößen läßt sich daraus entwickeln, daß die Zeit mit dem einfachen Selbst, welches in den Tönen sein Inneres vernimmt und vernehmen soll, in dem engsten Zusammenhange steht, indem die Zeit als Aeußerlichkeit dasselbe Princip in sich hat, welches sich im Ich als der abstrakten Grundlage alles Innerlichen und Geistigen bethätigt. Ist es nun das einfache Selbst, das sich in der Musik als Inneres objektiv werden soll, so muß auch schon das allgemeine Element dieser Objektivität dem Princip jener Innerlichkeit gemäß behandelt seyn. Das Ich jedoch ist nicht das unbestimmte Fortbestehen und die haltungslose Dauer, sondern wird erst zum Selbst, als Sammlung und Rückkehr in sich. Es beugt das Aufheben seiner, wodurch es sich zum Objekte wird, zum Fürsichseyn um, und ist nun durch diese Beziehung auf sich erst Selbstgefühl, Selbstbewußtseyn u. s. f. In dieser Sammlung liegt aber wesentlich ein Abbrechen der bloß unbestimmten Veränderung, als welche wir die Zeit zunächst vor uns hatten, indem das Entstehen und Untergehen, Verschwinden und Erneuen der Zeitpunkte nichts als ein ganz formelles Hinausgehn über jedes Jtzt zu einem andern gleichartigen Jtzt, und dadurch nur ein ununterbrochenes Weiterbewegen war.

Gegen dieß leere Fortschreiten ist das Selbst das Beisichselbstseyende, dessen Sammlung in sich die bestimmtheitslose Reihenfolge der Zeitpunkte unterbricht, in die abstrakte Kontinuität Einschnitte macht, und das Ich, welches in dieser Diskretion seiner selbst sich erinnert, und sich darin wiederfindet, von dem bloßen Außersichkommen und Verändern befreit.

γγ) Die Dauer eines Tones geht diesem Principe gemäß nicht ins Unbestimmte fort, sondern hebt mit seinem Anfange und Ende, das dadurch ein bestimmtes Anfangen und Aufhören wird, die für sich nicht unterschiedene Reihe der Zeitmomente auf. Wenn nun aber viele Töne auf einander folgen, und jeder für sich eine von dem anderen verschiedene Dauer erhält, so ist an die Stelle jener ersten leeren Unbestimmtheit umgekehrt auch nur wieder die willkührliche und damit ebenso unbestimmte Mannigfaltigkeit von besonderen Quantitäten gesetzt. Dieses regellose Umherschweifen widerspricht der Einheit des Ich ebensosehr, als das abstrakte Sichfortbewegen, und es vermag sich in jener verschiedenartigen Bestimmtheit der Zeitdauer nur insofern wiederzufinden und zu befriedigen, als einzelne Quanta in eine Einheit gebracht werden, welche, da sie Besonderheiten unter sich subsumirt, selber eine bestimmte Einheit seyn muß, doch als bloße Identität am Aeußerlichen zunächst nur äußerlicher Art bleiben kann.

β) Dieß führt uns zu der weiteren Regulirung, welche durch den Takt hervorkommt.

αα) Das Erste, was hier in Betracht zu ziehn ist, besteht darin, daß, wie gesagt, verschiedene Zeittheile zu einer Einheit verbunden werden, in der das Ich seine Identität mit sich für sich macht. Da nun das Ich hier vorerst nur als abstraktes Selbst die Grundlage abgiebt, so kann sich diese Gleichheit mit sich in Rücksicht auf das Fort- und Fortschreiten der Zeit und ihrer Töne auch nur als eine selbst abstrakte Gleichheit, d. h. als die gleichförmige Wiederholung derselben Zeiteinheit

wirkſam erweiſen. Dieſem Princip zufolge beſteht der Takt ſeiner einfachen Beſtimmung nach nur darin, eine beſtimmte Zeiteinheit als Maaß und Regel ſowohl für die markirte Unterbrechung der vorher ununterſchiedenen Zeitfolge, als auch für die ebenſo willkührliche Dauer einzelner Töne, welche jetzt zu einer beſtimmten Einheit zuſammengefaßt werden, feſtzuſtellen, und dieſes Zeitmaaß in abſtrakter Gleichförmigkeit ſich ſtets wieder erneuern zu laſſen. Der Takt hat in dieſer Rückſicht daſſelbe Geſchäft als die Regelmäßigkeit in der Architektur, wenn dieſe z. B. Säulen von gleicher Höhe und Dicke in denſelben Abſtänden nebeneinanderſtellt, oder eine Reihe von Fenſtern, die eine beſtimmte Größe haben, nach dem Principe der Gleichheit regelt. Auch hier iſt eine feſte Beſtimmtheit und die ganz gleichartige Wiederholung derſelben vorhanden. In dieſer Einförmigkeit findet das Selbſtbewußtſeyn ſich ſelber als Einheit wieder, inſofern es Theils ſeine eigene Gleichheit als Ordnung der willkührlichen Mannigfaltigkeit erkennt, Theils bei der Wiederkehr derſelben Einheit ſich erinnert, daß ſie bereits da geweſen ſey, und gerade durch ihr Wiederkehren ſich als herrſchende Regel zeige. Die Befriedigung aber, welche das Ich durch den Takt in dieſem Wiederfinden ſeiner ſelbſt erhält, iſt um ſo vollſtändiger, als die Einheit und Gleichförmigkeit weder der Zeit noch den Tönen als ſolchen zukommt, ſondern etwas iſt, das nur dem Ich angehört und von demſelben zu ſeiner Selbſtbefriedigung in die Zeit hineingeſetzt iſt. Denn im Natürlichen findet ſich dieſe abſtrakte Identität nicht. Selbſt die himmliſchen Körper halten in ihrer Bewegung keinen gleichförmigen Takt, ſondern beſchleunigen oder retardiren ihren Lauf, ſo daß ſie in gleicher Zeit nicht auch gleiche Räume zurücklegen. Aehnlich geht es mit fallenden Körpern, mit der Bewegung des Wurfs u. ſ. f. und das Thier reducirt ſein Laufen, Springen, Zugreifen u. ſ. w. noch weniger auf die genaue Wiederkehr eines beſtimmten Zeitmaaßes. Der Takt geht in Betreff hierauf weit

mehr vom Geiste allein aus, als die regelmäßigen Größebestimmtheiten der Architektur, für welche sich eher noch in der Natur Analogieen auffinden lassen.

ββ) Soll nun aber das Ich in der Vielheit der Töne und deren Zeitdauer, indem es immer die gleiche Identität, die es selbst ist und die von ihm herrührt, vernimmt, durch den Takt zu sich zurückkehren, so gehört hierzu, damit die bestimmte Einheit als Regel gefühlt werde, ebensosehr das Vorhandensein von Regellosem und Ungleichförmigem. Denn erst dadurch, daß die Bestimmtheit des Maaßes das willkührlich Ungleiche besiegt und ordnet, erweist sie sich als Einheit und Regel der zufälligen Mannigfaltigkeit. Sie muß dieselbe deshalb in sich selbst hineinnehmen, und die Gleichförmigkeit im Ungleichförmigen erscheinen lassen. Dieß ist es, was dem Takt erst seine eigene Bestimmtheit in sich selbst und hiermit auch gegen andere Zeitmaaße, die taktmäßig können wiederholt werden, giebt.

γγ) Hiernach nun hat die Vielheit, welche zu einem Takt zusammengeschlossen ist, ihre bestimmte Norm, nach welcher sie sich eintheilt und ordnet; woraus denn drittens die verschiedenen Taktarten entstehen. Das Nächste, was sich in dieser Rücksicht angeben läßt, ist die Eintheilung des Takts in sich selbst nach der entweder geraden oder ungeraden Anzahl der wiederholten gleichen Theile. Von der ersten Art sind z. B. der Zweiviertel- und der Viervierteltakt. Hier zeigt sich die gerade Anzahl als durchgreifend. Anderer Art dagegen ist der Dreiviertel-Takt, in welchem die untereinander allerdings gleichen Theile dennoch in ungerader Anzahl eine Einheit bilden. Beide Bestimmungen finden sich z. B. im Sechsachtel-Takt vereinigt, der numerisch zwar dem Dreiviertel-Takt gleich zu seyn scheint, in der That jedoch nicht in drei, sondern in zwei Theile zerfällt, von denen sich aber der Eine wie der Andere in Betreff auf seine nähere Eintheilung die Drei, als die ungerade Anzahl, zum Principe nimmt.

Solche Specifikation macht die sich stets wiederholende Regel jeder besonderen Taktart aus. Wie sehr nun aber auch der bestimmte Takt die Mannigfaltigkeit der Zeitdauer und deren längere oder kürzere Abschnitte zu regieren hat, so ist doch seine Herrschaft nicht so weit auszudehnen, daß er dieß Mannigfaltige sich ganz abstrakt unterwirft, daß also im Viervierteltakt z. B. nur vier ganz gleiche Viertelnoten vorkommen können, im Dreiviertel-Takt nur drei, im Sechsachtel sechs u. s. f., sondern die Regelmäßigkeit beschränkt sich darauf, daß im Viervierteltakt z. B. die Summe der einzelnen Noten nur vier gleiche Viertel enthält, die sich im Uebrigen jedoch nicht nur zu Achteln und Sechszehntheilen zerstückeln, sondern umgekehrt ebensosehr wieder zusammenziehen dürfen, und auch sonst noch großer Verschiedenheiten fähig sind.

γ) Je weiter jedoch diese reichhaltige Veränderung geht, um desto nothwendiger ist es, daß die wesentlichen Abschnitte des Taktes sich in derselben geltend machen, und als die vornehmlich herauszuhebende Regel auch wirklich ausgezeichnet werden. Dieß geschieht durch den Rhythmus, welcher zum Zeitmaaß und Takt erst die eigentliche Belebung herzubringt. — Auch in Betreff auf diese Verlebendigung lassen sich verschiedene Seiten unterscheiden.

αα) Das erste ist der Accent, der mehr oder weniger hörbar auf bestimmte Theile des Taktes gelegt wird, während andere dagegen accentlos fortfließen. Durch solche nun selbst wieder verschiedene Hebung und Senkung, erhält jede einzelne Taktart ihren besonderen Rhythmus, der mit der bestimmten Eintheilungsweise dieser Art in genauem Zusammenhange steht. Der Viervierteltakt z. B., in welchem die gerade Anzahl das Durchgreifende ist, hat eine gedoppelte Arsis; einmal auf dem ersten Viertel, und sodann, schwächer jedoch, auf dem dritten. Man nennt diese Theile ihrer stärkeren Accentuirung wegen die guten, die anderen dagegen die schlechten Takttheile. Im

Dreiviertel-Takt ruht der Accent allein auf dem ersten Viertel, im Sechsachtel-Takte dagegen wieder auf dem ersten und vierten Achtel, so daß hier der doppelte Accent die gerade Theilung in zwei Hälften heraushebt.

ββ) Insofern nun die Musik begleitend wird, tritt ihr Rhythmus mit dem der Poesie in ein wesentliches Verhältniß. Im Allgemeinsten will ich hierüber nur die Bemerkung machen, daß die Accente des Taktes nicht denen des Metrums direkt widerstreben müssen. Wenn daher z. B. eine dem Versrhythmus nach nicht accentuirte Sylbe in einem guten Takttheile, die Arsis oder gar die Cäsur aber in einem schlechten Takttheile steht, so kommt dadurch ein falscher Widerspruch des Rhythmus der Poesie und Musik hervor, der besser vermieden wird. Dasselbe gilt für die langen und kurzen Sylben; auch sie müssen im Allgemeinen mit der Zeitdauer der Töne so zusammenstimmen, daß längere Sylben auf längere Noten, kürzere auf kürzere fallen, wenn auch diese Uebereinstimmung nicht bis zur letzten Genauigkeit durchzuführen ist, indem der Musik häufig ein größerer Spielraum für die Dauer der Längen, sowie für die reichhaltigere Zertheilung derselben darf gestattet werden.

γγ) Von der Abstraktion und regelmäßigen strengen Wiederkehr des Taktrhythmus ist nun drittens, um dieß sogleich vorweg zu bemerken, der beseeltere Rhythmus der Melodie unterschieden. Die Musik hat hierin die ähnliche und selbst noch größere Freiheit als die Poesie. In der Poesie braucht bekanntlich der Anfang und das Ende der Wörter nicht mit dem Anfang und Ende der Versfüße zusammenzufallen, sondern dieß durchgängige Aufeinandertreffen giebt einen lahmen cäsurlosen Vers. Ebenso muß auch der Beginn und das Aufhören der Sätze oder Perioden nicht durchweg der Beginn und Schluß eines Verses seyn; im Gegentheil, eine Periode endigt sich besser am Anfang oder auch in der Mitte und gegen die letzteren Versfüße, und es beginnt dann eine neue, welche den ersten

Vers in den folgenden hinüberführt. Aehnlich verhält es ſich mit der Muſik in Betreff auf Takt und Rhythmus. Die Melodie und deren verſchiedene Perioden brauchen nicht ſtreng mit dem Anheben eines Taktes zu beginnen und mit dem Ende eines anderen zu ſchließen, und können ſich überhaupt in ſo weit emancipiren, daß die Haupt-Arſis der Melodie in den Theil eines Taktes fällt, welchem in Betreff auf ſeinen gewöhnlichen Rhythmus keine ſolche Hebung zukommt, während umgekehrt ein Ton, der im natürlichen Gange der Melodie keine markirte Heraushebung erhalten müßte, in dem guten Takttheil zu ſtehen vermag, der eine Arſis fordert, ſo daß alſo ſolch ein Ton in Bezug auf den Taktrhythmus verſchieden von der Geltung wirkt, auf welche dieſer Ton für ſich in der Melodie Anſpruch machen darf. Am ſchärfſten aber tritt der Gegenſtoß im Rhythmus des Taktes und der Melodie in den ſogenannten Synkopen heraus.

Hält ſich die Melodie auf der andern Seite in ihren Rhythmen und Theilen genau an den Taktrhythmus, ſo klingt ſie leicht abgeleiert, kahl und erfindungslos. Was in dieſer Rückſicht darf gefordert werden, iſt, um es kurz zu ſagen, die Freiheit von der Pedanterie des Metrums, und von der Barbarei eines einförmigen Rhythmus. Denn der Mangel an freierer Bewegung, die Trägheit und Läßigkeit bringt leicht zum Trübſeligen und Schwermüthigen, und ſo haben auch gar manche unſerer Volksmelodien etwas Lugubres, Ziehendes, Schleppendes, inſofern die Seele nur einen monotoneren Fortgang zum Element ihres Ausdrucks vor ſich hat, und durch ihr Mittel dazu geführt wird, nun auch die klagenden Empfindungen eines geknickten Herzens darin niederzulegen. — Die ſüdlichen Sprachen hingegen, beſonders das Italieniſche, laſſen für einen mannigfaltig bewegteren Rhythmus und Erguß der Melodie ein reichhaltiges Feld offen. Schon hierin liegt ein weſentlicher Unterſchied der deutſchen und italieniſchen Muſik. Das einförmige, kahle jam-

bische Skandiren, das in so vielen deutschen Liedern wiederkehrt, tödtet das freie lustige sich Ergehen der Melodie, und hält einen weiteren Emporschwung und Umschwung ab. In neueren Zeiten scheinen mir Reichard und Andere in die Liederkomposition eben dadurch, daß sie dieß jambische Geleyer verlassen, obschon es in einigen ihrer Lieder gleichfalls noch vorherrscht, ein neues, rhythmisches Leben gebracht zu haben. Doch findet sich der Einfluß des jambischen Rhythmus nicht nur in Liedern, sondern auch in vielen unserer größten Musikstücke. Selbst in Händel's Messias folgt in vielen Arien und Chören die Komposition nicht nur mit deklamatorischer Wahrheit dem Sinn der Worte, sondern auch dem Fall des jambischen Rhythmus, Theils in dem bloßen Unterschiede der Länge und Kürze, Theils darin, daß die jambische Länge einen höheren Ton erhält, als die im Metrum kurze Sylbe. Dieser Charakter ist wohl eins der Momente, durch welches wir Deutsche in der händelschen Musik, bei den sonstigen Vortrefflichkeiten, bei ihrem majestätischen Schwung, ihrer fortstürmenden Bewegung, ihrer Fülle ebenso religiös tiefer als idyllisch einfacher Empfindungen, so ganz zu Hause sind. Dieß rhythmische Ingredienz der Melodie liegt unserem Ohre viel näher als den Italienern, welche darin etwas Unfreies, Fremdes, und ihrem Ohr Heterogenes finden mögen.

b) Die Harmonie.

Die andere Seite nun, durch welche die abstrakte Grundlage des Taktes und Rhythmus erst ihre Erfüllung und dadurch die Möglichkeit erhält, zur eigentlich konkreten Musik zu werden, ist das Reich der Töne als *Töne*. Dieß wesentlichere Gebiet der Musik befaßt die Gesetze der *Harmonie*. Hier thut sich ein neues Element hervor, indem ein Körper durch sein Schwingen nicht nur für die Kunst aus der Darstellbarkeit seiner *räumlichen* Form heraustritt, und sich zur Ausbildung seiner gleichsam *zeitlichen* Gestalt herüberbewegt, sondern nun auch sei-

ner beſonderen phyſikaliſchen Beſchaffenheit, ſowie ſeiner verſchiedenen Länge und Kürze und Anzahl der Schwingungen nach, zu denen er es während einer beſtimmten Zeit bringt, verſchiedenartig ertönt, und deshalb in dieſer Rückſicht von der Kunſt ergriffen und kunſtgemäß geſtaltet werden muß.

In Anſehung dieſes zweiten Elements haben wir drei Hauptpunkte beſtimmter herauszuheben.

Das Erſte nämlich, was ſich unſerer Betrachtung darbietet, iſt der Unterſchied der beſonderen Inſtrumente, deren Erfindung und Zurichtung der Muſik nothwendig geweſen iſt, um eine Totalität hervorzubringen, welche ſchon in Betreff auf den ſinnlichen Klang, unabhängig von aller Verſchiedenheit in dem wechſelſeitigen Verhältniß der Höhe und Tiefe, einen Umkreis unterſchiedener Töne ausmacht.

Zweitens jedoch iſt das muſikaliſche Tönen, abgeſehen von der Verſchiedenartigkeit der Inſtrumente und der menſchlichen Stimme, in ſich ſelbſt eine gegliederte Totalität unterſchiedener Töne, Tonreihen und Tonarten, die zunächſt auf quantitativen Verhältniſſen beruhn, und in der Beſtimmtheit dieſer Verhältniſſe die Töne ſind, welche jedes Inſtrument und die menſchliche Stimme, ihrem ſpecifiſchen Klange nach, in geringerer oder größerer Vollſtändigkeit hervorzurufen die Aufgabe erhält.

Drittens beſteht die Muſik weder in einzelnen Intervallen noch in bloßen abſtrakten Reihen und auseinanderfallenden Tonarten, ſondern iſt ein konkretes Zuſammenklingen, Entgegenſetzen und Vermittlen von Tönen, welche dadurch eine Fortbewegung und einen Uebergang in einander nöthig machen. Dieſe Zuſammenſtellung und Veränderung beruht nicht auf bloßer Zufälligkeit und Willkühr, ſondern iſt beſtimmten Geſetzen unterworfen, an denen alles wahrhaft Muſikaliſche ſeine nothwendige Grundlage hat.

Gehen wir nun aber zur beſtimmteren Betrachtung dieſer Geſichtspunkte über, ſo muß ich mich, wie ich ſchon früher

anführte, hier besonders auf die allgemeinsten Bemerkungen einschränken.

α) Die Skulptur und Malerei finden mehr oder weniger ihr sinnliches Material, Holz, Stein, Metalle u. s. f., Farben u. s. w. vor, oder haben dasselbe nur in geringerem Grade zu verarbeiten nöthig, um es für den Kunstgebrauch geschickt werden zu lassen.

αα) Die Musik aber, welche sich überhaupt in einem erst durch die Kunst und für dieselben gemachten Elemente bewegt, muß eine bedeutend schwierigere Vorbereitung durchgehen, ehe sie zur Hervorbringung der Töne gelangt. Außer der Mischung der Metalle zum Guß, dem Anreiben der Farben mit Pflanzensäften, Oelen u. derg. m., der Mischung zu neuen Nüancen u. s. f. bedürfen Skulptur und Malerei keiner reichhaltigeren Erfindungen. Die menschliche Stimme ausgenommen, welche unmittelbar die Natur giebt, muß sich die Musik hingegen ihre übrigen Mittel zum wirklichen Tönen erst durchgängig selber herbeischaffen, bevor sie überhaupt nur existiren kann.

ββ) Was nun diese Mittel als solche betrifft, so haben wir den Klang bereits oben in der Weise gefaßt, daß er ein Erzittern des räumlichen Bestehens sey, die erste innere Beseelung, welche sich gegen das bloße sinnliche Außereinander geltend macht, und durch Negation der realen Räumlichkeit als ideelle Einheit aller physikalischen Eigenschaften der specifischen Schwere, Art der Kohärenz eines Körpers heraustritt. Fragen wir weiter nach der qualitativen Beschaffenheit desjenigen Materials, das hier zum Klingen gebracht wird, so ist es sowohl seiner physikalischen Natur nach, als auch in seiner künstlichen Konstruktion höchst mannigfaltig; bald eine geradlinigte oder geschwungene Luftsäule, die durch einen festen Kanal von Holz oder Metall begrenzt wird, bald eine geradlinigte gespannte Darm- oder Metallsaite, bald eine gespannte Fläche aus Pergament, oder eine Glas- und Metallglocke. — Es lassen sich in dieser Rücksicht folgende Hauptunterschiede annehmen.

Erſtens iſt es die lineare Richtung, welche das Herrſchende ausmacht, und die recht eigentlich muſikaliſch brauchbaren Inſtrumente hervorbringt, ſey es nun, daß eine kohäſionsloſere Luftſäule, wie bei den Blaſeinſtrumenten, das Hauptprincip liefert, oder eine materielle Säule, die ſtraffgezogen werden, doch Elaſticität genug behalten muß, um noch ſchwingen zu können, wie bei den Saiteninſtrumenten.

Das Zweite hingegen iſt das Flächenhafte, das jedoch nur untergeordnete Inſtrumente giebt, wie die Pauke, Glocke, Harmonika. Denn es findet zwiſchen der ſich vernehmenden Innerlichkeit und jenem linearen Tönen eine geheime Sympathie ſtatt, der zufolge die in ſich einfache Subjektivität das klingende Erzittern der einfachen Länge anſtatt breiter oder runder Flächen fordert. Das Innerliche nämlich iſt als Subjekt dieſer geiſtige Punkt, der im Tönen als ſeiner Entäußerung ſich vernimmt. Das nächſte ſich Aufheben und Entäußern des Punktes aber iſt nicht die Fläche, ſondern die einfache lineare Richtung. In dieſer Rückſicht ſind breite oder runde Flächen dem Bedürfniß und der Kraft des Vernehmens nicht angemeſſen.

Bei der Pauke iſt es das über einen Keſſel geſpannte Fell, welches auf einem Punkte geſchlagen die ganze Fläche nur zu einem dumpfen Schall erzittern macht, der zwar zu ſtimmen, doch in ſich ſelbſt, wie das ganze Inſtrument, weder zur ſchärferen Beſtimmtheit noch zu einer großen Vielſeitigkeit zu bringen iſt. Das Entgegengeſetzte finden wir bei der Harmonika und deren angeriebenen Glasglöckchen. Hier iſt es die konzentrirte nicht hinausgehende Intenſivität, die ſo angreifender Art iſt, daß viele Menſchen beim Anhören bald einen Nervenkopfſchmerz empfinden. Dieß Inſtrument hat ſich außerdem, trotz ſeiner ſpecifiſchen Wirkſamkeit, ein dauerndes Wohlgefallen nicht erwerben können, und läßt ſich auch mit anderen Inſtrumenten, inſofern es ſich ihnen zu wenig anfügt, ſchwer in Verbindung ſetzen. — Bei der Glocke findet derſelbe Mangel an unterſchie-

denen Tönen und das ähnliche punktuelle Anſchlagen, wie bei der Pauke ſtatt, doch iſt die Glocke nicht ſo dumpf als dieſe, ſondern tönt frei aus, obſchon ihr dröhnendes Forthallen mehr nur gleichſam ein Nachklang des einen punktuellen Schlags iſt.

Als das freiſte und ſeinem Klang nach vollſtändigſte Inſtrument können wir drittens die menſchliche Stimme bezeichnen, welche in ſich den Charakter der Blaſe- und Saiteninſtrumente vereinigt, indem es hier Theils eine Luftſäule iſt, welche erzittert, Theils auch durch die Muskeln das Princip einer ſtraff gezogenen Saite hinzukommt. Wie wir ſchon bei der menſchlichen Hautfarbe ſahen, daß ſie als ideelle Einheit die übrigen Farben enthalte und dadurch die in ſich vollkommenſte Farbe ſey, ſo enthält auch die menſchliche Stimme die ideelle Totalität des Klingens, das ſich in den übrigen Inſtrumenten nur in ſeine beſonderen Unterſchiede auseinanderlegt. Dadurch iſt ſie das vollkommene Tönen, und verſchmelzt ſich deshalb auch mit den ſonſtigen Inſtrumenten am gefügigſten und ſchönſten. Zugleich läßt die menſchliche Stimme ſich als das Tönen der Seele ſelbſt vernehmen, als der Klang, den das Innere ſeiner Natur nach zum Ausdruck des Innern hat, und dieſe Aeußerung unmittelbar regiert. Bei den übrigen Inſtrumenten wird dagegen ein der Seele und ihrer Empfindung gleichgültiger und ſeiner Beſchaffenheit nach feranbliegender Körper in Schwingung verſetzt, im Geſang aber iſt es ihr eigener Leib, aus welchem die Seele herausklingt. So entfaltet ſich nun auch, wie das ſubjektive Gemüth und die Empfindung ſelbſt, die menſchliche Stimme zu einer großen Mannigfaltigkeit der Partikularität, die dann, in Betreff der allgemeineren Unterſchiede, nationale und ſonſtige Naturverhältniſſe zur Grundlage hat. So ſind z. B. die Italiener ein Volk des Geſangs, unter welchem die ſchönſten Stimmen am häufigſten vorkommen. Eine Hauptſeite bei dieſer Schönheit wird erſtlich das Materielle des Klangs als Klangs, das reine Metall, das ſich weder zur bloßen Schärfe und glas-

artigen Dünne zuspitzen, noch dumpf oder hohl bleiben darf, zugleich aber, ohne zum Beben des Tons fortzugehn, in diesem sich gleichsam kompakt zusammenhaltenden Klang doch noch ein inneres Leben und Erzittern des Klingens bewahrt. Dabei muß denn vor allem die Stimme rein seyn, d. h. neben dem in sich fertigen Ton muß sich kein anderweitiges Geräusch geltend machen.

γγ) Diese Totalität nun von Instrumenten kann die Musik entweder einzeln oder in vollem Zusammenstimmen gebrauchen. Besonders in dieser letzteren Beziehung hat sich die Kunst erst in neuerer Zeit ausgebildet. Die Schwierigkeit solcher kunstgemäßen Zusammenstellung ist groß, denn jedes Instrument hat seinen eigenthümlichen Charakter, der sich nicht unmittelbar der Besonderheit eines anderen Instruments anfügt, so daß nun sowohl in Rücksicht auf das Zusammenklingen vieler Instrumente der verschiedenen Gattungen, als auch für das wirksame Hervortreten irgend einer besondern Art, der Blase- oder Saiten-Instrumente z. B., oder für das plötzliche Herausblitzen von Trompetenstößen, und für die wechselnde Aufeinanderfolge der aus dem Gesammtchor hervorgehobenen Klänge große Kenntniß, Umsicht, Erfahrung und Erfindungsgabe nöthig ist, damit in solchen Unterschieden, Veränderungen, Gegensätzen, Fortgängen und Vermittelungen auch ein innerer Sinn, eine Seele und Empfindung nicht zu vermissen sey. So ist mir z. B. in den Symphonieen Mozart's, welcher auch in der Instrumentirung und deren sinnvollen, ebenso lebendigen als klaren Mannigfaltigkeit ein großer Meister war, der Wechsel der besonderen Instrumente oft wie ein dramatisches Koncertiren, wie eine Art von Dialog vorgekommen, in welchem Theils der Charakter der einen Art von Instrumenten sich bis zu dem Punkte fortführt, wo der Charakter der anderen indicirt und vorbereitet ist, Theils Eins dem Anderen eine Erwiederung giebt, oder das hinzubringt, was gemäß auszusprechen dem Klange des Vorhergehenden nicht vergönnt ist, so daß hierdurch in der

anmuthigsten Weise ein Zwiegespräch des Klingens und Wiederklingens, des Beginnens, Fortführens und Ergänzens entsteht.

β) Das zweite Element, dessen noch Erwähnung zu thun ist, betrifft nicht mehr die physikalische Qualität des Klangs, sondern die Bestimmtheit des Tones in sich selbst, und die Relation zu andern Tönen. Dieß objektive Verhältniß, wodurch sich das Tönen erst zu einem Kreise ebensosehr in sich, als Einzelner, fest bestimmter, als auch in wesentlicher Beziehung auf einander bleibender Töne ausbreitet, macht das eigentlich harmonische Element der Musik aus, und beruht seiner zunächst selbst wieder physikalischen Seite nach auf quantitativen Unterschieden und Zahlenproportionen. Näher nun sind in Ansehung dieses harmonischen Systems auf der jetzigen Stufe folgende Punkte von Wichtigkeit.

Erstens die einzelnen Töne in ihrem bestimmten Maaßverhältniß und in der Beziehung desselben auf andere Töne; die Lehre von den einzelnen Intervallen.

Zweitens die zusammengestellte Reihe der Töne in ihrer einfachsten Aufeinanderfolge, in welcher ein Ton unmittelbar auf einen andern hinweis't; die Tonleiter.

Drittens die Verschiedenheit dieser Tonleitern, welche, insofern jede von einem anderen Tone, als ihrem Grundtone, den Anfang nimmt, zu besonderen von den übrigen unterschiedenen Tonarten, sowie zur Totalität dieser Arten werden.

αα) Die einzelnen Töne erhalten nicht nur ihren Klang, sondern auch die näher abgeschlossene Bestimmtheit desselben durch einen schwingenden Körper. Um zu dieser Bestimmtheit gelangen zu können, muß nun die Art des Schwingens selbst nicht zufällig und willkührlich, sondern fest in sich bestimmt seyn. Die Luftsäule nämlich oder gespannte Saite, Fläche u. s. f., welche erklingt, hat eine Länge und Ausdehnung überhaupt; nimmt man nun z. B. eine Saite, und befestigt sie auf zwei Punkten, und bringt den dazwischen liegenden gespann-

ten Theil in Schwingung, ſo iſt das Nächſte, worauf es ankommt, die Dicke und Spannung. Iſt dieſe in zwei Saiten ganz gleich, ſo handelt es ſich, nach einer Beobachtung, welche Pythagoras zuerſt machte, vornehmlich um die Länge, indem dieſelben Saiten bei verſchiedener Länge während der gleichen Zeitdauer eine verſchiedene Anzahl von Schwingungen geben. Der Unterſchied nun dieſer Anzahl von einer anderen und das Verhältniß zu einer anderen Anzahl macht die Baſis für den Unterſchied und das Verhältniß der beſondern Töne in Betreff auf ihre Höhe und Tiefe aus.

Hören wir nun aber dergleichen Töne, ſo iſt die Empfindung dieſes Vernehmens etwas von ſo trocknen Zahlenverhältniſſen ganz Verſchiedenes; wir brauchen von Zahlen und arithmetiſchen Proportionen nichts zu wiſſen, ja wenn wir auch die Saite ſchwingen ſehen, ſo verſchwindet doch Theils dieß Erzittern, ohne daß wir es in Zahlen feſthalten können, Theils bedürfen wir eines Hinblicks auf den klingenden Körper gar nicht, um den Eindruck ſeines Tönens zu erhalten. Der Zuſammenhang des Tons mit dieſen Zahlenverhältniſſen kann deshalb zunächſt nicht nur als unglaublich auffallen, ſondern es kann ſogar den Anſchein gewinnen, als werde das Hören und innere Verſtehen der Harmonien ſogar durch die Zurückführung auf das bloß Quantitative herabgewürdigt. Dennoch iſt und bleibt das numeriſche Verhältniß der Schwingungen in derſelben Zeitdauer die Grundlage für die Beſtimmtheit der Töne. Denn daß unſere Empfindung des Hörens in ſich einfach iſt, liefert keinen Grund zu einem triftigen Einwande. Auch das, was einen einfachen Eindruck giebt, kann an ſich ſeinem Begriff wie ſeiner Exiſtenz nach etwas in ſich Mannigfaltiges und mit Anderem in weſentlicher Beziehung Stehendes ſeyn. Sehen wir z. B. Blau oder Gelb, Grün oder Roth in der ſpecifiſchen Reinheit dieſer Farben, ſo haben ſie gleichfalls den Anſchein einer durchaus einfachen Beſtimmtheit, wogegen ſich Violett leicht als

eine Mischung ergiebt von Blau und Roth. Dessenohngeachtet ist auch das reine Blau nichts Einfaches, sondern ein bestimmtes Verhältniß des Ineinander von Hell und Dunkel. Religiöse Empfindungen, das Gefühl des Rechtes in diesem oder jenem Falle erscheinen als ebenso einfach, und doch enthält alles Religiöse, jedes Rechtsverhältniß eine Mannigfaltigkeit von besonderen Bestimmungen, deren Einheit diese einfache Empfindung giebt. In der gleichen Weise nun beruht auch der Ton, wie sehr wir ihn als etwas in sich schlechthin Einfaches hören und empfinden, auf einer Mannigfaltigkeit, die, weil der Ton durch das Erzittern des Körpers entsteht, und dadurch mit seinen Schwingungen in die Zeit fällt, aus der Bestimmtheit dieses zeitlichen Erzitterns, d. h. aus der bestimmten Anzahl von Schwingungen in einer bestimmten Zeit herzuleiten ist. Für das Nähere solcher Herleitung will ich nur auf Folgendes aufmerksam machen.

Die unmittelbar zusammenstimmenden Töne, bei deren Erklingen die Verschiedenheit nicht als Gegensatz vernehmbar wird, sind diejenigen, bei welchen das Zahlenverhältniß ihrer Schwingungen von einfachster Art bleibt, wogegen die nicht von Hause aus zusammenstimmenden verwickeltere Proportionen in sich haben. Von ersterer Art z. B. sind die Oktaven. Stimmt man nämlich eine Saite, deren bestimmte Schwingungen den Grundton geben, und theilt dieselbe, so macht diese zweite Hälfte in der gleichen Zeit, mit der ersten verglichen, noch einmal soviel Schwingungen. Ebenso gehen bei der Quinte drei Schwingungen auf zwei des Grundtons; fünf auf vier des Grundtons bei der Terz. Anders dagegen verhält es sich mit der Sekunde und Septime, wo acht Schwingungen des Grundtons auf neun und auf fünfzehn fallen.

ββ) Indem nun, wie wir bereits sahen, diese Verhältnisse nicht zufällig gewählt seyn dürfen, sondern eine innere Nothwendigkeit für ihre besonderen Seiten, wie für deren Totalität

enthalten müſſen, ſo können die einzelnen Intervalle, welche ſich nach ſolchen Zahlenverhältniſſen beſtimmen laſſen, nicht in ihrer Gleichgültigkeit gegeneinander ſtehen bleiben, ſondern haben ſich als eine Totalität zuſammen zu ſchließen. Das erſte Tonganze, das hieraus entſteht, iſt nun aber noch kein konkreter Zuſammenklang unterſchiedener Töne, ſondern ein ganz abſtraktes Aufeinanderfolgen eines Syſtems, eine Auseinanderfolge der Töne nach ihrem einfachſten Verhältniſſe zu einander und zu der Stellung innerhalb ihrer Totalität. Dieß giebt die einfache Reihe der Töne, die Tonleiter. Die Grundbeſtimmung derſelben iſt die Tonika, die ſich in ihrer Oktav wiederholt und nun die übrigen ſechs Töne innerhalb dieſer doppelten Grenze ausbreitet, welche dadurch, daß der Grundton in ſeiner Oktav unmittelbar mit ſich zuſammenſtimmt, zu ſich ſelbſt zurückkehrt. Die anderen Töne der Skala ſtimmen zum Grundton Theils ſelbſt wieder unmittelbar, wie Terz und Quinte, oder haben gegen denſelben eine weſentlichere Unterſchiedenheit des Klangs, wie die Sekunde und Septime, und ordnen ſich nun zu einer ſpecifiſchen Aufeinanderfolge, deren Beſtimmtheit ich jedoch hier nicht weitläufiger erörtern will.

γγ) Aus dieſer Tonleiter drittens gehen die Tonarten hervor. Jeder Ton der Skala nämlich kann ſelbſt wieder zum Grundton einer neuen beſonderen Tonreihe gemacht werden, welche ſich nach demſelben Geſetz als die erſte ordnet. Mit der Entwickelung der Skala zu einem größeren Reichthum von Tönen hat ſich deshalb auch die Anzahl der Tonarten vermehrt; wie z. B. die moderne Muſik ſich in mannigfaltigeren Tonarten bewegt als die Muſik der Alten. Da nun ferner die verſchiedenen Töne der Tonleiter überhaupt, wie wir ſahen, im Verhältniß eines unmittelbareren Zueinanderſtimmens oder eines weſentlicheren Abweichens und Unterſchiedes von einander ſtehn, ſo werden auch die Reihen, welche aus dieſen Tönen, als Grundtönen, entſpringen, entweder ein näheres Verhältniß der

Verwandtschaft zeigen, und deshalb unmittelbar ein Uebergehn von der einen in die andere gestatten, oder solch einen unvermittelten Fortgang, ihrer Fremdheit wegen, verweigern. Außerdem aber treten die Tonarten zu dem Unterschiede der Härte und Weiche, der Dur- und Molltonart, auseinander, und haben endlich durch den Grundton, aus dem sie hervorgehn, einen bestimmten Charakter, welcher seiner Seits wieder einer besondern Weise der Empfindung, der Klage, Freude, Trauer, ermuthigenden Aufregung u. s. f. entspricht. In diesem Sinne haben die Alten bereits viel von dem Unterschiede der Tonarten abgehandelt und denselben zu einem mannigfachen Gebrauche ausgebildet.

γ) Der dritte Hauptpunkt, mit dessen Betrachtung wir unsere kurzen Andeutungen über die Lehre von der Harmonie schließen können, betrifft das Zusammenklingen der Töne selbst, das System der Akkorde.

αα) Wir haben bisher zwar gesehen, daß die Intervalle ein Ganzes bilden, diese Totalität jedoch breitete sich zunächst in den Skalen und Tonarten nur zu bloßen Reihen auseinander, in deren Aufeinanderfolge jeder Ton für sich einzeln hervortrat. Dadurch blieb das Tönen noch abstrakt, da sich nur immer eine besondere Bestimmtheit hervorthat. Insofern aber die Töne nur durch ihr Verhältniß zu einander in der That sind, was sie sind, so wird das Tönen auch als dieses konkrete Tönen selbst Existenz gewinnen müssen, d. h. verschiedene Töne haben sich zu ein und demselben Tönen zusammenzuschließen. Dieses Miteinanderklingen, bei welchem es jedoch auf die Anzahl der sich einigenden Töne nicht wesentlich ankommt, so daß schon zwei eine solche Einheit bilden können, macht den Begriff des Akkordes aus. Wenn nun bereits die einzelnen Töne in ihrer Bestimmtheit nicht dürfen dem Zufall und der Willkühr überlassen bleiben, sondern durch eine innere Gesetzmäßigkeit geregelt und in ihrer Aufeinanderfolge geordnet seyn müssen, so wird die

gleiche Geſetzmäßigkeit auch für die Akkorde einzutreten haben, um zu beſtimmen, welche Art von Zuſammenſtellungen dem muſikaliſchen Gebrauche zuzugeſtehn, welche hingegen von demſelben auszuſchließen iſt. Dieſe Geſetze erſt geben die Lehre von der Harmonie im eigentlichen Sinne, nach welcher ſich auch die Akkorde wieder zu einem in ſich ſelbſt nothwendigen Syſtem auseinanderlegen.

ββ) In dieſem Syſteme nun gehn die Akkorde zur Beſonderheit und Unterſchiedenheit von einander fort, da es immer beſtimmte Töne ſind, die zuſammenklingen. Wir haben es deshalb ſogleich mit einer Totalität beſonderer Akkorde zu thun. Was die allgemeinſte Eintheilung derſelben betrifft, ſo machen ſich hier die näheren Beſtimmungen von Neuem geltend, die ich ſchon bei den Intervallen, den Tonleitern und Tonarten flüchtig berührt habe.

Eine erſte Art nämlich von Akkorden ſind diejenigen, zu denen Töne zuſammentreten, welche unmittelbar zu einander ſtimmen. In dieſem Tönen thut ſich daher kein Gegenſatz, kein Widerſpruch auf, und die vollſtändige Conſonanz bleibt ungeſtört. Dieß iſt bei den ſogenannten konſonirenden Akkorden der Fall, deren Grundlage der Dreiklang abgiebt. Bekanntlich beſteht derſelbe aus dem Grundton, der Terz oder Mediante, und der Quinte oder Dominante. Hierin iſt der Begriff der Harmonie in ihrer einfachſten Form, ja die Natur des Begriffs überhaupt ausgedrückt. Denn wir haben eine Totalität unterſchiedener Töne vor uns, welche dieſen Unterſchied ebenſoſehr als ungetrübte Einheit zeigen; es iſt eine unmittelbare Identität, der es aber nicht an Beſonderung und Vermittelung fehlt, während die Vermittlung zugleich nicht bei der Selbſtſtändigkeit der unterſchiedenen Töne ſtehen bleibt, und ſich mit dem bloßen Herüber und Hinüber eines relativen Verhältniſſes begnügen darf, ſondern die Einigung wirklich zu Stande bringt, und dadurch zur Unmittelbarkeit in ſich zurückkehrt.

Was aber zweitens den verschiedenen Arten von Dreiklängen, welche ich hier nicht näher erörtern kann, noch abgeht, ist das wirkliche Hervortreten einer tieferen Entgegensetzung. Nun haben wir aber bereits früher gesehn, daß die Tonleiter außer jenen gegensatzlos zueinanderstimmenden Tönen auch noch andere enthält, die dieses Zusammenstimmen aufheben. Ein solcher Ton ist die kleine und große Septime. Da diese gleichfalls zur Totalität der Töne gehören, so werden sie sich auch in den Dreiklang Eingang verschaffen müssen. Geschieht dieß aber, so ist jene unmittelbare Einheit und Konsonanz zerstört, insofern ein wesentlich anders klingender Ton hinzukommt, durch welchen nun erst wahrhaft ein bestimmter Unterschied und zwar als Gegensatz hervortritt. Dieß macht die eigentliche Tiefe des Tönens aus, daß es auch zu wesentlichen Gegensätzen fortgeht, und die Schärfe und Zerrissenheit derselben nicht scheut. Denn der wahre Begriff ist zwar Einheit in sich; aber nicht nur unmittelbare, sondern wesentlich in sich zerschiedene, zu Gegensätzen zerfallene Einheit. So habe ich z. B. in meiner Logik den Begriff zwar als Subjektivität entwickelt, aber diese Subjektivität als ideelle durchsichtige Einheit hebt sich zu dem ihr Entgegengesetzten, zur Objektivität auf; ja sie ist als das bloß Ideelle selbst nur eine Einseitigkeit und Besonderheit, die sich ein Anderes, Entgegengesetztes, die Objektivität, gegenüber behält, und nur wahrhafte Subjektivität ist, wenn sie in diesen Gegensatz eingeht und ihn überwindet und auflöst. So sind es auch in der wirklichen Welt die höheren Naturen, welchen den Schmerz des Gegensatzes in sich zu ertragen und zu besiegen die Macht gegeben ist. Soll nun die Musik sowohl die innere Bedeutung als auch die subjektive Empfindung des tiefsten Gehaltes, des religiösen z. B., und zwar des christlich religiösen, in welchem die Abgründe des Schmerzes eine Hauptseite bilden, kunstgemäß ausdrücken, so muß sie in ihrem Tonbereich Mittel besitzen, welche den Kampf von Gegensätzen zu schildern befähigt sind. Dieß Mittel erhält sie in den dissoni-

renden sogenannten Septimen- und Nonen-Akkorden, auf deren bestimmtere Angabe ich mich jedoch nicht näher einlassen kann.

Sehen wir dagegen drittens auf die allgemeine Natur dieser Akkorde, so ist der weitere wichtige Punkt der, daß sie Entgegengesetztes in dieser Form des Gegensatzes selbst in ein und derselben Einheit halten. Daß aber Entgegengesetztes als Entgegengesetztes in Einheit sey, ist schlechthin widersprechend und bestandlos. Gegensätze überhaupt haben ihrem innern Begriffe nach keinen festen Halt, weder in sich selber, noch an ihrer Entgegensetzung. Im Gegentheil, sie gehen an ihrer Entgegensetzung selber zu Grunde. Die Harmonie kann deshalb bei dergleichen Akkorden nicht stehen bleiben, die für das Ohr nur einen Widerspruch geben, welcher seine Lösung fordert, um für Ohr und Gemüth eine Befriedigung herbei zu führen. Mit dem Gegensatze insofern ist unmittelbar die Nothwendigkeit einer Auflösung von Dissonanzen und ein Rückgang zu Dreiklängen gegeben. Diese Bewegung erst, als Rückkehr der Identität zu sich, ist überhaupt das Wahrhafte. In der Musik aber ist diese volle Identität selbst nur möglich als ein zeitliches Auseinanderlegen ihrer Momente, welche deshalb zu einem Nacheinander werden, ihre Zusammengehörigkeit jedoch dadurch erweisen, daß sie sich als die nothwendige Bewegung eines in sich selbst begründeten Fortgangs zu einander, und als ein wesentlicher Verlauf der Veränderung darthun.

γγ) Damit sind wir zu einem dritten Punkte hingelangt, dem wir noch Aufmerksamkeit zu schenken haben. Wenn nämlich schon die Skala eine in sich feste, obgleich zunächst noch abstrakte Reihenfolge von Tönen war, so bleiben nun auch die Akkorde nicht vereinzelt und selbstständig, sondern erhalten einen innerlichen Bezug aufeinander, und das Bedürfniß der Veränderung und des Fortschritts. In diesen Fortschritt, obschon derselbe eine bedeutendere Breite des Wechsels, als in der Tonleiter möglich ist, erhalten kann, darf sich jedoch wiederum nicht

die bloße Willkühr einmischen, sondern die Bewegung von Akkord zu Akkord muß Theils in der Natur der Akkorde selbst, Theils der Tonarten, zu welchen dieselben überführen, beruhn. In dieser Rücksicht hat die Theorie der Musik vielfache Verbote aufgestellt, deren Auseinandersetzung und Begründung uns jedoch in allzuschwierige und weitläufige Erörterungen verwickeln möchte. Ich will es deshalb mit den wenigen allgemeinsten Bemerkungen genug seyn lassen.

c. Die Melodie.

Blicken wir auf das zurück, was uns zunächst in Ansehung der besonderen musikalischen Ausdrucksmittel beschäftigt hat, so betrachteten wir erstens die Gestaltungsweise der zeitlichen Dauer der Töne in Rücksicht auf Zeitmaaß, Takt und Rhythmus. Von hier aus gingen wir zu dem wirklichen Tönen fort; und zwar erstens zum Klang der Instrumente und menschlichen Stimme; zweitens zur festen Maaßbestimmung der Intervalle, und zu deren abstrakten Reihenfolge in der Skala und den verschiedenen Tonarten; drittens zu den Gesetzen der besonderen Akkorde und ihrer Fortbewegung zu einander. Das letzte Gebiet nun, in welchem die früheren sich in Eins bilden, und in dieser Identität die Grundlage für die erst wahrhaft freie Entfaltung und Einigung der Töne abgeben, ist die Melodie.

Die Harmonie nämlich befaßt nur die wesentlichen Verhältnisse, welche das Gesetz der Nothwendigkeit für die Tonwelt ausmachen, doch nicht selber schon, ebensowenig wie Takt und Rhythmus, eigentliche Musik, sondern nur die substantielle Basis, der gesetzmäßige Grund und Boden sind, auf dem die freie Seele sich ergeht. Das Poetische der Musik, die Seelensprache, welche die innere Lust und den Schmerz des Gemüths in Töne ergießt, und in diesem Erguß sich über die Naturgewalt der Empfindung mildernd erhebt, indem sie das prä-

ſente Ergriffenſeyn des Innern zu einem Vernehmen ſeiner, zu einem freien Verweilen bei ſich ſelbſt macht, und dem Herzen eben dadurch die Befreiung von dem Druck der Freuden und Leiden giebt, — das freie Tönen der Seele im Felde der Muſik iſt erſt die Melodie. Dieß letzte Gebiet, inſofern es die höhere poetiſche Seite der Muſik, das Bereich ihrer eigentlich künſtleriſchen Erfindungen im Gebrauch der bisher betrachteten Elemente ausmacht, iſt nun vornehmlich dasjenige, von welchem zu ſprechen wäre. Dennoch aber treten uns hier gerade die ſchon oben erwähnten Schwierigkeiten in den Weg. Einer Seits nämlich gehörte zu einer weitläufigen und begründenden Abhandlung des Gegenſtandes eine genauere Kenntniß der Regeln der Kompoſition und eine ganz andere Kennerſchaft der vollendeteſten muſikaliſchen Kunſtwerke, als ich ſie beſitze und mir zu verſchaffen gewußt habe, da man von den eigentlichen Kennern und ausübenden Muſikern — von den letzteren, die häufig die geiſtloſeſten ſind, am allerwenigſten — hierüber etwas Beſtimmtes und Ausführliches hört. Auf der anderen Seite liegt es in der Natur der Muſik ſelbſt, daß ſich in ihr weniger als in den übrigen Künſten Beſtimmtes und Beſonderes in allgemeinerer Weiſe feſthalten und herausheben läßt und laſſen ſoll. Denn wie ſehr die Muſik auch einen geiſtigen Inhalt in ſich aufnimmt, und das Innre dieſes Gegenſtandes oder die inneren Bewegungen der Empfindung zum Gegenſtande ihres Ausdruckes macht, ſo bleibt dieſer Inhalt, eben weil er ſeiner Innerlichkeit nach gefaßt wird, oder als ſubjektive Empfindung wiederklingt, unbeſtimmter und vager, und die muſikaliſchen Veränderungen ſind nicht jedesmal zugleich auch die Veränderung einer Empfindung oder Vorſtellung, eines Gedankens oder einer individuellen Geſtalt, ſondern eine bloß muſikaliſche Fortbewegung, die mit ſich ſelber ſpielt und da hinein Methode bringt. Ich will mich deshalb nur auf folgende allgemeine Bemerkungen, die mir intereſſant ſcheinen und aufgefallen ſind, beſchränken.

α) Die Melodie in ihrer freien Entfaltung der Töne schwebt zwar einer Seits unabhängig über Takt, Rhythmus und Harmonie, doch hat sie anderer Seits keine andere Mittel zu ihrer Verwirklichung als eben die rhythmisch taktmäßige Bewegungen der Töne in deren wesentlichen und in sich selbst nothwendigen Verhältnissen. Die Bewegung der Melodie ist daher in diese Mittel ihres Daseyns eingeschlossen, und darf nicht gegen die der Sache nach nothwendige Gesetzmäßigkeit derselben in ihnen Existenz gewinnen wollen. In dieser engen Verknüpfung mit der Harmonie als solcher büßt aber die Melodie nicht etwa ihre Freiheit ein, sondern befreit sich nur von der Subjektivität zufälliger Willkühr in launenhaftem Fortschreiten und bizarren Veränderungen, und erhält gerade hiedurch erst ihre wahre Selbstständigkeit. Denn die echte Freiheit steht nicht dem Nothwendigen, als einer fremden und deshalb drückenden und unterdrückenden Macht, gegenüber, sondern hat dieß Substantielle als das ihr selbst einwohnende mit ihr identische Wesen, in dessen Forderungen sie deshalb so sehr nur ihren eigenen Gesetzen folgt, und ihrer eigenen Natur Genüge thut, daß sie sich erst in dem Abgehen von diesen Vorschriften von sich abwenden und sich selber ungetreu werden würde. Umgekehrt aber zeigt es sich nun auch, daß Takt, Rhythmus und Harmonie für sich genommen nur Abstraktionen sind, die in ihrer Isolirung keine musikalische Gültigkeit haben, sondern nur durch die Melodie, und innerhalb derselben, als Momente und Seiten der Melodie selber, zu einer wahrhaft musikalischen Existenz gelangen können. In dem auf solche Weise in Einklang gebrachten Unterschied von Harmonie und Melodie liegt das Hauptgeheimniß der großen Kompositionen.

β) Was nun in dieser Rücksicht zweitens den besonderen Charakter der Melodie angeht, so scheinen mir folgende Unterschiede von Wichtigkeit zu seyn.

αα) Die Melodie kann sich erstens in Ansehung ihres

harmoniſchen Verlaufes auf einen ganz einfachen Kreis von Akkorden und Tonarten beſchränken, indem ſie ſich nur innerhalb jener gegenſatzlos zu einander ſtimmenden Tonverhältniſſe ausbreitet, welche ſie dann bloß als Baſis behandelt, um in deren Boden nur die allgemeineren Haltpunkte für ihre nähere Figuration und Bewegung zu finden. Liedermelodien z. B., die darum nicht etwa oberflächlich werden, ſondern von tiefer Seele des Ausdrucks ſeyn können, laſſen ſich gewöhnlich ſo in den einfachſten Verhältniſſen der Harmonie hin und her gehn. Sie ſetzen die ſchwierigeren Verwickelungen der Akkorde und Tonarten gleichſam nicht ins Problem, inſofern ſie ſich mit ſolchen Gängen und Modulirungen begnügen, welche, um ein Zueinanderſtimmen zu bewirken, ſich nicht zu ſcharfen Gegenſätzen weiter treiben, und keine vielfache Vermittelungen erfordern, ehe die befriedigende Einheit herzuſtellen iſt. Dieſe Behandlungsart kann allerdings auch zur Seichtigkeit führen, wie in vielen modernen italieniſchen und franzöſiſchen Melodien, deren Harmonieenfolge ganz oberflächlicher Art iſt, während der Komponiſt, was ihm von dieſer Seite her abgeht, nur durch einen pikanten Reiz des Rhythmus oder durch ſonſtige Würzen zu erſetzen ſucht. Im Allgemeinen aber iſt die Leerheit der Melodie nicht eine nothwendige Wirkung der Einfachheit ihrer harmoniſchen Baſis.

ββ) Ein weiterer Unterſchied beſteht nun zweitens darin, daß die Melodie ſich nicht mehr, wie in dem erſten Falle, bloß in einer Entfaltung von einzelnen Tönen auf einer relativ für ſich, als bloßer Grundlage, ſich fortbewegenden Harmonieenfolge entwickelt, ſondern daß ſich jeder einzelne Ton der Melodie als ein konkretes Ganzes zu einem Akkord ausfüllt, und dadurch Theils einen Reichthum an Tönen erhält, Theils ſich mit dem Gange der Harmonie ſo eng verwebt, daß keine ſolche beſtimmtere Unterſcheidung einer ſich für ſich auslegenden Melodie und einer nur die begleitenden Haltpunkte und den feſteren Grund und Boden abgebenden Harmonie mehr zu machen iſt. Har-

monie, und Melodie bleiben dann ein und dasselbe kompakte Ganze, und eine Veränderung in der einen ist zugleich eine nothwendige Veränderung in der anderen Seite. Dieß findet z. B. besonders in vierstimmig gesetzten Chorälen statt. Ebenso kann sich auch ein und dieselbe Melodie mehrstimmig so verweben, daß diese Verschlingung einen Harmonieengang bildet, oder es können auch selbst verschiedene Melodieen in der ähnlichen Weise harmonisch ineinander gearbeitet werden, so daß immer das Zusammentreffen bestimmter Töne dieser Melodieen eine Harmonie abgiebt, wie dieß z. B. häufig in Kompositionen von Sebastian Bach vorkommt. Der Fortgang zerlegt sich dann in mannigfach von einander abweichende Gänge, die selbstständig neben und durcheinander hinzuziehen scheinen, doch eine wesentlich harmonische Beziehung auf einander behalten, die dadurch wieder ein nothwendiges Zusammengehören hereinbringt.

γγ) In solcher Behandlungsweise nun darf nicht nur die tiefere Musik ihre Bewegungen bis an die Grenzen unmittelbarer Konsonanz herantreiben, ja dieselbe, um zu ihr zurückzukehren, vorher sogar verletzen, sondern sie muß im Gegentheil das einfache erste Zusammenstimmen zu Dissonanzen auseinanderreißen. Denn erst in dergleichen Gegensätzen sind die tieferen Verhältnisse und Geheimnisse der Harmonie, in denen eine Nothwendigkeit für sich liegt, begründet, und so können die tiefeindringenden Bewegungen der Melodie auch nur in diesen tieferen harmonischen Verhältnissen ihre Grundlage finden. Die Kühnheit der musikalischen Komposition verläßt deshalb den bloß konsonirenden Fortgang, schreitet zu Gegensätzen weiter, ruft alle stärksten Widersprüche und Dissonanzen auf, und erweist ihre eigene Macht in dem Aufwühlen aller Mächte der Harmonie, deren Kämpfe sie ebensosehr beschwichtigen zu können, und damit den befriedigenden Sieg melodischer Beruhigung zu feiern die Gewißheit hat. Es ist dieß ein Kampf der Freiheit und Nothwendigkeit; ein Kampf der Freiheit der Phantasie, sich ihren

Schwingen zu überlaſſen, mit der Nothwendigkeit jener harmoniſchen Verhältniſſe, deren ſie zu ihrer Aeußerung bedarf, und in welchen ihre eigene Bedeutung liegt. Iſt nun aber die Harmonie, der Gebrauch aller ihrer Mittel, die Kühnheit des Kampfs in dieſem Gebrauch und gegen dieſe Mittel die Hauptſache, ſo wird die Kompoſition leicht ſchwerfällig und gelehrt, inſofern ihr entweder die Freiheit der Bewegungen wirklich abgeht, oder ſie wenigſtens den vollſtändigen Triumph derſelben nicht heraustreten läßt.

γ) In jeder Melodie nämlich drittens muß ſich das eigentlich Melodiſche, Sangbare, in welcher Art von Muſik es ſey, als das Vorherrſchende, Unabhängige zeigen, das in dem Reichthume ſeines Ausdrucks ſich nicht vergißt und verliert. Nach dieſer Seite hin iſt die Melodie zwar die unendliche Beſtimmbarkeit und Möglichkeit in Fortbewegung von Tönen, die aber ſo gehalten ſeyn muß, daß immer ein in ſich totales und abgeſchloſſenes Ganzes vor unſerem Sinne bleibt. Dieß Ganze enthält zwar eine Mannigfaltigkeit, und hat in ſich einen Fortſchritt, aber als Totalität muß es feſt in ſich abgerundet ſeyn, und bedarf inſofern eines beſtimmten Anfangs und Abſchluſſes, ſo daß die Mitte nur die Vermittelung jenes Anfangs und dieſes Endes iſt. Nur als dieſe Bewegung, die nicht ins Unbeſtimmte hinausläuft, ſondern in ſich ſelbſt gegliedert iſt und zu ſich zurückkehrt, entſpricht die Melodie dem freien Beiſichſeyn der Subjektivität, deren Ausdruck ſie ſeyn ſoll, und ſo allein übt die Muſik in ihrem eigenthümlichen Elemente der Innerlichkeit, die unmittelbar Aeußerung, und der Aeußerung, die unmittelbar innerlich wird, die Idealität und Befreiung aus, welche, indem ſie zugleich der harmoniſchen Nothwendigkeit gehorcht, die Seele in das Vernehmen einer höheren Sphäre verſetzt.

3. Verhältniß der musikalischen Ausdrucksmittel zu deren Inhalt.

Nach Angabe des allgemeinen Charakters der Musik haben wir die besonderen Seiten betrachtet, nach welchen sich die Töne und deren zeitliche Dauer gestalten müssen. Indem wir nun aber mit der Melodie in das Bereich der freien künstlerischen Erfindung und des wirklichen musikalischen Schaffens hereingetreten sind, handelt es sich sogleich um einen Inhalt, der in Rhythmus, Harmonie und Melodie einen kunstgemäßen Ausdruck erhalten soll. Die Feststellung der allgemeinen Arten dieses Ausdrucks giebt nun den letzten Gesichtspunkt, von welchem aus wir jetzt noch auf die verschiedenen Gebiete der Musik einen Blick zu werfen haben. — In dieser Rücksicht ist zunächst folgender Unterschied herauszuheben.

Das eine Mal kann, wie wir schon früher sahen, die Musik begleitend seyn, wenn nämlich ihr geistiger Inhalt nicht nur in der abstrakten Innerlichkeit seiner Bedeutung oder als subjektive Empfindung ergriffen wird, sondern so in die musikalische Bewegung eingeht, wie er von der Vorstellung bereits ausgebildet und in Worte gefaßt worden ist. Das andre Mal dagegen reißt die Musik sich von solch einem für sich schon fertigen Inhalte los, und verselbstständigt sich in ihrem eigenen Felde, so daß sie entweder, wenn sie sich's mit irgend einem bestimmten Gehalte noch überhaupt zu thun macht, denselben unmittelbar in Melodien und deren harmonische Durcharbeitung einsenkt, oder sich auch durch das ganz unabhängige Klingen und Tönen als solches und die harmonische und melodische Figuration desselben zufrieden zu stellen weiß. Obschon in einem ganz anderen Felde kehrt dadurch ein ähnlicher Unterschied zurück, wie wir ihn innerhalb der Architektur als die selbstständige und dienende Baukunst gesehn haben. Doch ist die begleitende Musik wesentlich freier, und geht mit ihrem Inhalte in eine viel engere Einigung ein, als dieß in der Architektur jemals der Fall seyn kann.

Dieſer Unterſchied thut ſich nun in der realen Kunſt als die Verſchiedenartigkeit der Vokal- und Inſtrumentalmuſik hervor. Wir dürfen denſelben jedoch nicht in der bloß äußerlichen Weiſe nehmen, als wenn in der Vokalmuſik nur der Klang der menſchlichen Stimme, in der Inſtrumentalmuſik dagegen das mannigfaltigere Klingen der übrigen Inſtrumente verwendet würde, ſondern die Stimme ſpricht ſingend zugleich Worte aus, welche die Vorſtellung eines beſtimmten Inhaltes angeben, ſo daß nun die Muſik, als geſungenes Wort, wenn beide Seiten, Ton und Wort, nicht gleichgültig und beziehungslos auseinanderfallen ſollen, nur die Aufgabe haben kann, den muſikaliſchen Ausdruck dieſem Inhalt, der als Inhalt ſeiner näheren Beſtimmtheit nach vor die Vorſtellung gebracht iſt und nicht mehr der unbeſtimmteren Empfindung angehörig bleibt, ſoweit die Muſik es vermag gemäß zu machen. Inſofern aber dieſer Einigung ohnerachtet der vorgeſtellte Inhalt, als Text, für ſich vernehmbar und lesbar iſt, und ſich deshalb auch für die Vorſtellung ſelbſt von dem muſikaliſchen Ausdruck unterſcheidet, ſo wird die zu einem Text hinzukommende Muſik dadurch begleitend, während in der Skulptur und Malerei der dargeſtellte Inhalt nicht ſchon für ſich außerhalb ſeiner künſtleriſchen Geſtalt an die Vorſtellung gelangt. Doch müſſen wir den Begriff ſolcher Begleitung auf der anderen Seite ebenſowenig im Sinne bloß dienſtbarer Zweckmäßigkeit auffaſſen, denn die Sache verhält ſich gerade umgekehrt: der Text ſteht im Dienſte der Muſik, und hat keine weitere Gültigkeit, als dem Bewußtſeyn eine nähere Vorſtellung von dem zu verſchaffen, was ſich der Künſtler zum beſtimmten Gegenſtande ſeines Werks auserwählt hat. Dieſe Freiheit bewährt die Muſik dann vornehmlich dadurch, daß ſie den Inhalt nicht etwa in der Weiſe auffaßt, in welcher der Text denſelben vorſtellig macht, ſondern ſich eines Elementes bemächtigt, welches der Anſchauung und Vorſtellung nicht angehört. In dieſer Rückſicht habe ich ſchon bei der

allgemeinen Charakteristik der Musik angedeutet, daß die Musik die Innerlichkeit als solche ausdrücken müsse. Die Innerlichkeit aber kann gedoppelter Art seyn. Einen Gegenstand in seiner Innerlichkeit nehmen kann nämlich einer Seits heißen, ihn nicht in seiner äußeren Realität der Erscheinung, sondern seiner ideellen Bedeutung nach ergreifen; auf der anderen Seite aber kann damit gemeint seyn, einen Inhalt so ausdrücken, wie er in der Subjektivität der Empfindung lebendig ist. Beide Auffassungsweisen sind der Musik möglich. Ich will dieß näher vorstellig zu machen versuchen.

In alten Kirchenmusiken, bei einem crucifixus z. B., sind die tiefen Bestimmungen, welche in dem Begriffe der Passion Christi als dieses göttlichen Leidens, Sterbens und Begrabenwerdens liegen, mehrfach so gefaßt worden, daß sich nicht eine subjektive Empfindung der Rührung, des Mitleidens oder menschlichen einzelnen Schmerzes über dieß Begebniß ausspricht, sondern gleichsam die Sache selbst, d. h. die Tiefe ihrer Bedeutung durch die Harmonien und deren melodischen Verlauf hinbewegt. Zwar wird auch in diesem Falle in Betreff auf den Hörer für die Empfindung gearbeitet; er soll den Schmerz der Kreuzigung, die Grablegung nicht anschaun, sich nicht nur eine allgemeine Vorstellung davon ausbilden, sondern in seinem innersten Selbst soll er das Innerste dieses Todes und dieser göttlichen Schmerzen durchleben, sich mit dem ganzen Gemüthe darein versenken, so daß nun die Sache etwas in ihm Vernommenes wird, das alles Uebrige auslöscht und das Subjekt nur mit diesem Einen erfüllt. Ebenso muß auch das Gemüth des Komponisten, damit das Kunstwerk solch einen Eindruck hervorzubringen die Macht erhalte, sich ganz in die Sache und nur in sie, und nicht bloß in das subjektive Empfinden derselben eingelebt haben, und nur sie allein in den Tönen für den innern Sinn lebendig machen wollen.

Umgekehrt kann ich z. B. ein Buch, einen Text, das ein

Begebniß erzählt, eine Handlung vorführt, Empfindungen zu Worten ausprägt, leſen, und dadurch in meiner eigenſten Empfindung höchſt aufgeregt werden, Thränen vergießen u. ſ. f. Dieß ſubjektive Moment der Empfindung, das alles menſchliche Thun und Handeln, jeden Ausdruck des innern Lebens begleiten, und nun auch im Vernehmen jeder Begebenheit und Mitanſchaun jeder Handlung erweckt werden kann, iſt die Muſik ganz ebenſo zu organiſiren im Stande, und beſänftigt, beruhigt, idealiſirt dann auch durch ihren Eindruck im Hörer die Mitempfindung, zu der er ſich geſtimmt fühlt. In beiden Fällen erklingt alſo der Inhalt für das innere Selbſt, welchem die Muſik, eben weil ſie ſich des Subjekts ſeiner einfachen Koncentration nach bemächtigt, nun ebenſo auch die umherſchweifende Freiheit des Denkens, Vorſtellens, Anſchauens, und das Hinausſeyn über einen beſtimmten Gehalt zu begränzen weiß, indem ſie das Gemüth in einem beſonderen Inhalte feſthält, es in demſelben beſchäftigt und in dieſem Kreiſe die Empfindung bewegt und ausfüllt.

Dieß iſt der Sinn, in welchem wir hier von begleitender Muſik zu ſprechen haben, inſoweit ſie in der angegebenen Weiſe von dem durch den Text für die Vorſtellung bereits hingeſtellten Inhalt jene Seite der Innerlichkeit ausbildet. Da nun aber die Muſik dieſer Aufgabe beſonders in der Vokalmuſik nachzukommen vermag, und die menſchliche Stimme dann außerdem noch mit Inſtrumenten verbindet, ſo iſt man gewohnt, gerade die Inſtrumentalmuſik vorzugsweiſe begleitend zu nennen. Allerdings begleitet dieſelbe die Stimme, und darf ſich dann nicht abſolut verſelbſtſtändigen und die Hauptſache ausmachen wollen; in dieſer Verbindung jedoch ſteht die Vokalmuſik direkter noch unter der oben angedeuteten Kategorie eines begleitenden Tönens, indem die Stimme artikulirte Worte für die Vorſtellung ſpricht, und der Geſang nur eine neue weitere Modifikation des Inhalts dieſer Worte, nämlich eine Ausführung derſelben für die innere

Gemüthsempfindung ist, während bei der Instrumentalmusik als solcher das Aussprechen für die Vorstellung fortfällt, und die Musik sich auf die eigenen Mittel ihrer rein musikalischen Ausdrucksweise beschränken muß.

Zu diesen Unterschieden tritt nun endlich noch eine dritte Seite, welche nicht darf übersehen werden. Ich habe nämlich früher bereits darauf hingewiesen, daß die lebendige Wirklichkeit eines musikalischen Werkes immer erst von Neuem wieder producirt werden müsse. In den bildenden Künsten stehen die Skulptur und die Malerei in dieser Rücksicht im Vortheil. Der Bildhauer, der Maler koncipirt sein Werk und führt es auch vollständig aus; die ganze Kunstthätigkeit koncentrirt sich auf ein und dasselbe Individuum, wodurch das innige sich Entsprechen von Erfindung und wirklicher Ausführung sehr gewinnt. Schlimmer dagegen hat es der Architekt, welcher der Vielgeschäftigkeit eines mannigfach verzweigten Handwerks bedarf, das er anderen Händen anvertrauen muß. Der Komponist nun hat sein Werk gleichfalls fremden Händen und Kehlen zu übergeben, doch mit dem Unterschiede, daß hier die Exekution, von Seiten sowohl des Technischen als auch des inneren belebenden Geistes, selbst wieder eine künstlerische und nicht nur handwerksmäßige Thätigkeit fordert. Besonders in dieser Beziehung haben sich gegenwärtig wieder, sowie bereits zur Zeit der älteren italienischen Oper, während in den anderen Künsten keine neue Entdeckungen gemacht worden sind, in der Musik zwei Wunder aufgethan; eines der Konception, das andere der virtuosen Genialität in der Exekution, rücksichtlich welcher sich auch für die größeren Kenner der Begriff dessen, was Musik ist, und was sie zu leisten vermag, mehr und mehr erweitert hat.

Hiernach erhalten wir für die Eintheilung dieser letzten Betrachtungen folgende Haltpunkte.

Erstens haben wir uns mit der begleitenden Musik

zu beſchäftigen und zu fragen, zu welchen Ausdrucksweiſen eines Inhalts dieſelbe im Allgemeinen befähigt iſt.

Zweitens müſſen wir dieſelbe Frage nach dem näheren Charakter der für ſich ſelbſtſtändigen Muſik aufwerfen, und

Drittens mit einigen Bemerkungen über die künſtleriſche Exekution ſchließen.

a. Die begleitende Muſik.

Aus dem, was ich bereits oben über die Stellung von Text und Muſik zu einander geſagt habe, geht unmittelbar die Forderung hervor, daß in dieſem erſten Gebiete ſich der muſikaliſche Ausdruck weit ſtrenger einem beſtimmten Inhalte anzuſchließen habe, als da, wo die Muſik ſich ſelbſtſtändig ihren eigenen Bewegungen und Eingebungen überlaſſen darf. Denn der Text giebt von Hauſe aus beſtimmte Vorſtellungen und entreißt dadurch das Bewußtſeyn jenem mehr träumeriſchen Elemente vorſtellungsloſer Empfindung, in welchem wir uns, ohne geſtört zu ſeyn, hier- und dorthin führen laſſen, und die Freiheit, aus einer Muſik dieß und das herauszuempfinden, uns von ihr ſo oder ſo bewegt zu fühlen, nicht aufzugeben brauchen. In dieſer Verwebung nun aber muß ſich die Muſik nicht zu ſolcher Dienſtbarkeit herunter bringen, daß ſie, um in recht vollſtändiger Charakteriſtik die Worte des Textes wiederzugeben, das freie Hinſtrömen ihrer Bewegungen verliert, und dadurch, ſtatt ein auf ſich ſelbſt beruhendes Kunſtwerk zu erſchaffen, nur die verſtändige Künſtlichkeit ausübt, die muſikaliſchen Ausdrucksmittel zur möglichſt getreuen Bezeichnung eines außerhalb ihrer und ohne ſie bereits fertigen Inhaltes zu verwenden. Jeder merkbare Zwang, jede Hemmung der freien Produktion thut in dieſer Rückſicht dem Eindrucke Abbruch. Auf der anderen Seite muß ſich jedoch die Muſik auch nicht, wie es jetzt bei den meiſten neueren italieniſchen Komponiſten Mode geworden iſt, faſt gänzlich von dem Inhalt des Textes, deſſen Beſtimmtheit dann als eine

Fessel erscheint, emancipiren und sich dem Charakter der selbstständigen Musik durchaus nähern wollen. Die Kunst besteht im Gegentheil darin, sich von dem Sinn der ausgesprochenen Worte, der Situation, Handlung u. s. f. zu erfüllen, und aus dieser innern Beseelung heraus sodann einen seelenvollen Ausdruck zu finden und musikalisch auszubilden. So haben es alle großen Komponisten gemacht. Sie geben nichts den Worten Fremdes, aber sie lassen ebensowenig den freien Erguß der Töne, den ungestörten Gang und Verlauf der Komposition, die dadurch ihrer selbst und nicht bloß der Worte wegen da ist, vermissen.

Innerhalb dieser echten Freiheit lassen sich näher drei verschiedene Arten des Ausdrucks unterscheiden.

α) Den Beginn will ich mit dem machen, was man als das eigentlich Melodische im Ausdruck bezeichnen kann. Hier ist es die Empfindung, die tönende Seele, die für sich selbst werden und in ihrer Aeußerung sich genießen soll.

αα) Die menschliche Brust, die Stimmung des Gemüths macht überhaupt die Sphäre aus, in welcher sich der Komponist zu bewegen hat, und die Melodie, dieß reine Ertönen des Innern, ist die eigenste Seele der Musik. Denn wahrhaft seelenvollen Ausdruck erhält der Ton erst dadurch, daß eine Empfindung in ihn hineingelegt wird und aus ihm herausklingt. In dieser Rücksicht ist schon der Naturschrei des Gefühls, der Schrei des Entsetzens z. B., das Schluchzen des Schmerzes, das Aufjauchzen und Trillern übermüthiger Lust und Fröhlichkeit u. s. f. höchst ausdrucksvoll, und ich habe deshalb auch oben schon diese Aeußerungsweise als den Ausgangspunkt für die Musik bezeichnet, zugleich aber hinzugefügt, daß sie bei der Natürlichkeit als solcher nicht dürfe stehen bleiben. Hierin besonders unterscheiden sich wieder Musik und Malerei. Die Malerei kann oft die schönste und kunstgemäße Wirkung hervorbringen, wenn sie sich ganz in die wirkliche Gestalt, die Färbung und den Seelenausdruck eines vorhandenen Menschen in einer bestimmten Situation

und Umgebung hineinlebt, und was sie so ganz durchdrungen und in sich aufgenommen hat, nun auch ganz in dieser Lebendigkeit wiedergiebt. Hier ist die Naturtreue, wenn sie mit der Kunstwahrheit zusammentrifft, vollständig an ihrer Stelle. Die Musik dagegen muß den Ausdruck der Empfindungen nicht als Naturausbruch der Leidenschaft wiederholen, sondern das zu bestimmten Tonverhältnissen ausgebildete Klingen empfindungsreich beseelen, und insofern den Ausdruck in ein erst durch die Kunst und für sie allein gemachtes Element hineinheben, in welchem der einfache Schrei sich zu einer Folge von Tönen, zu einer Bewegung auseinanderlegt, deren Wechsel und Lauf durch Harmonie gehalten und melodisch abgerundet wird.

ββ) Dieß Melodische nun erhält eine nähere Bedeutung und Bestimmung in Bezug auf das Ganze des menschlichen Geistes. Die schöne Kunst der Skulptur und Malerei bringt das geistige Innere hinaus zur äußeren Objektivität, und befreit den Geist wieder aus dieser Aeußerlichkeit des Anschauens dadurch, daß er einer Seits sich selbst, Inneres, geistige Produktion darin wiederfindet, während anderer Seits der subjektiven Besonderheit, dem willkührlichen Vorstellen, Meinen und Reflektiren nichts gelassen wird, indem der Inhalt in seiner ganz bestimmten Individualität hinausgestellt ist. Die Musik hingegen hat, wie wir mehrfach sahen, für solche Objektivität nur das Element des Subjektiven selber, durch welches das Innre deshalb nur mit sich zusammengeht, und in seiner Aeußerung, in der die Empfindung sich aussingt, zu sich zurückkehrt. Musik ist Geist, Seele, die unmittelbar für sich selbst erklingt, und sich in ihrem sich Vernehmen befriedigt fühlt. Als schöne Kunst nun aber erhält sie von Seiten des Geistes her sogleich die Aufforderung, wie die Affekte selbst, so auch deren Ausdruck zu zügeln, um nicht zum bacchantischen Toben und wirbelnden Tumult der Leidenschaften fortgerissen zu werden, oder im Zwiespalt der Verzweiflung stehn zu bleiben, sondern

im Jubel der Luſt, wie im höchſten Schmerze noch frei und in ihrem Erguſſe ſelig zu ſeyn. Von dieſer Art iſt die wahrhaft idealiſche Muſik, der melodiſche Ausdruck in Paläſtrina, Durante, Lotti, Pergoleſe, Gluck, Haidn, Mozart. Die Ruhe der Seele bleibt in den Kompoſitionen dieſer Meiſter unverloren; der Schmerz drückt ſich zwar gleichfalls aus, doch er wird immer gelöſt, das klare Ebenmaaß verläuft ſich zu keinem Extrem, alles bleibt in gebändigter Form feſt zuſammen, ſo daß der Jubel nie in wüſtes Toben ausartet und ſelbſt die Klage die ſeligſte Beruhigung giebt. Ich habe ſchon bei der italieniſchen Malerei davon geſprochen, daß auch in dem tiefſten Schmerze und der äußerſten Zerriſſenheit des Gemüths die Verſöhnung mit ſich nicht fehlen dürfe, die in Thränen und Leiden ſelbſt noch den Zug der Ruhe und glücklichen Gewißheit bewahrt. Der Schmerz bleibt ſchön in einer tiefen Seele, wie auch im Harlekin noch Zierlichkeit und Grazie herrſcht. In derſelben Weiſe hat die Natur den Italienern vornehmlich auch die Gabe des melodiſchen Ausdrucks zugetheilt, und wir finden in ihren älteren Kirchenmuſiken bei der höchſten Andacht der Religion zugleich das reine Gefühl der Verſöhnung, und wenn auch der Schmerz die Seele aufs tiefſte ergreift, dennoch die Schönheit und Seligkeit, die einfache Größe und Geſtaltung der Phantaſie in dem zur Mannigfaltigkeit hinausgehenden Genuß ihrer ſelbſt. Es iſt eine Schönheit, die wie Sinnlichkeit ausſieht, ſo daß man auch dieſe melodiſche Befriedigung häufig auf einen bloß ſinnlichen Genuß bezieht, aber die Kunſt hat ſich gerade im Elemente des Sinnlichen zu bewegen, und den Geiſt in eine Sphäre hinüberzuführen, in welcher, wie im Natürlichen, das in ſich und mit ſich Befriedigtſeyn der Grundklang bleibt.

γγ) Wenn daher die Beſonderheit der Empfindung dem Melodiſchen nicht fehlen darf, ſo ſoll die Muſik dennoch, indem ſie Leidenſchaft und Phantaſie in Tönen hinſtrömen läßt, die Seele, die in dieſe Empfindung ſich verſenkt, zugleich darüber

erheben, ſie über ihrem Inhalte ſchweben machen, und ſo eine Region ihr bilden, wo die Zurücknahme aus ihrem Verſenktſeyn, das reine Empfinden ihrer ſelbſt ungehindert ſtatthaben kann. Dieß eigentlich macht das recht Sangbare, den Geſang einer Muſik aus. Es iſt dann nicht nur der Gang der beſtimmten Empfindung als ſolchen, der Liebe, Sehnſucht, Fröhlichkeit u. ſ. f., was zur Hauptſache wird, ſondern das Innere, das darüber ſteht, in ſeinem Leiden wie in ſeiner Freude ſich ausbreitet, und ſeiner ſelber genießt. Wie der Vogel in den Zweigen, die Lerche in der Luft heiter, rührend ſingt, um zu ſingen, als reine Naturproduktion, ohne weitern Zweck und beſtimmten Inhalt, ſo iſt es mit dem menſchlichen Geſang und dem Melodiſchen des Ausdrucks. Daher geht auch die italieniſche Muſik, in welcher dieß Princip insbeſondere vorwaltet, wie die Poeſie, häufig in das melodiſche Klingen als ſolches über, und kann leicht die Empfindung und deren beſtimmten Ausdruck zu verlaſſen ſchei-nen, oder wirklich verlaſſen, weil ſie eben auf den Genuß der Kunſt als Kunſt, auf den Wohllaut der Seele in ihrer Selbſt-befriedigung geht. Mehr oder weniger iſt dieß aber der Cha-rakter des recht eigentlich Melodiſchen überhaupt. Die bloße Beſtimmtheit des Ausdrucks, obſchon ſie auch da iſt, hebt ſich zugleich auf, indem das Herz nicht in Anderes, Beſtimmtes, ſondern in das Vernehmen ſeiner ſelbſt verſunken iſt, und ſo allein, wie das ſich ſelbſt Anſchauen des reinen Lichtes, die höchſte Vorſtellung von ſeliger Innigkeit und Verſöhntheit giebt.

β) Wie nun in der Skulptur die idealiſche Schönheit, das Beruhen auf ſich vorherrſchen muß, die Malerei aber bereits weiter zur beſonderen Charakteriſtik herausgeht und in der Ener-gie des beſtimmten Ausdrucks eine Hauptaufgabe erfüllt, ſo kann ſich auch die Muſik nicht mit dem Melodiſchen in der oben geſchilderten Weiſe begnügen. Das bloße ſich ſelbſt Empfinden der Seele und das tönende Spiel des ſich Vernehmens iſt zu-letzt als bloße Stimmung zu allgemein und abſtrakt, und läuft

Gefahr, sich nicht nur von der näheren Bezeichnung des im Text ausgesprochenen Inhalts zu entfernen, sondern auch überhaupt leer und trivial zu werden. Sollen nun Schmerz, Freude, Sehnsucht u. s. f. in der Melodie wiederklingen, so hat die wirkliche konkrete Seele in der ernsten Wirklichkeit dergleichen Stimmungen nur innerhalb eines wirklichen Inhaltes, unter bestimmten Umständen, in besonderen Situationen, Begebnissen, Handlungen u. s. f. Wenn uns der Gesang die Empfindung z. B. der Trauer, der Klage über einen Verlust erweckt, so fragt es sich deshalb sogleich: was ist verloren gegangen? Ist es das Leben mit dem Reichthum seiner Interessen, ist es Jugend, Glück, Gattin, Geliebte, sind es Kinder, Eltern, Freunde? u. s. f. Dadurch erhält die Musik die fernere Aufgabe, in Betreff auf den bestimmten Inhalt und die *besonderen* Verhältnisse und Situationen, in welche das Gemüth sich eingelebt hat, und in denen es nun sein inneres Leben zu Tönen erklingen macht, dem Ausdruck selber die *gleiche Besonderung* zu geben. Denn die Musik hat es nicht mit dem Innern als solchen, sondern mit dem erfüllten Innern zu thun, dessen bestimmter Inhalt mit der Bestimmtheit der Empfindung auf's engste verbunden ist, so daß nun nach Maaßgabe des verschiedenen Gehalts auch wesentlich eine Unterschiedenheit des Ausdrucks wird hervortreten müssen. Ebenso geht das Gemüth, je mehr es sich mit seiner ganzen Macht auf irgend eine Besonderheit wirft, um so mehr zur steigenden Bewegung der Affekte und, jenem seligen Genuß der Seele in sich selbst gegenüber, zu Kämpfen und Zerrissenheit, zu Konflikten der Leidenschaften gegeneinander, und überhaupt zu einer Tiefe der Besonderung heraus, für welche der bisher betrachtete Ausdruck nicht mehr entsprechend ist. Das Nähere des Inhalts ist nun eben das, was der *Text* angiebt. Bei dem eigentlich Melodischen, das sich auf dieß Bestimmte weniger einläßt, bleiben die specielleren Bezüge des Textes mehr nur nebensächlich. Ein Lied z. B., obschon es als Gedicht und

Text in sich selbst ein Ganzes von mannigfach nüancirten Stimmungen, Anschauungen und Vorstellungen enthalten kann, hat dennoch meist den Grundklang ein und derselben sich durch Alles fortziehenden Empfindung, und schlägt dadurch vornehmlich einen Gemüthston an. Diesen zu fassen und in Tönen wiederzugeben, macht die Hauptwirksamkeit solcher Liedermelodie aus. Sie kann deshalb auch das ganze Gedicht hindurch für alle Verse, wenn diese auch in ihrem Inhalt vielfach modificirt sind, dieselbe bleiben, und durch diese Wiederkehr gerade, statt dem Eindruck Schaden zu thun, die Eindringlichkeit erhöhen. Es geht damit, wie in einer Landschaft, wo auch die verschiedenartigsten Gegenstände uns vor Augen gestellt sind, und doch nur ein und dieselbe Grundstimmung und Situation der Natur das Ganze belebt. Solch ein Ton, mag er auch nur für ein paar Verse passen und für andere nicht, muß auch im Liede herrschen, weil hier der bestimmte Sinn der Worte nicht das Ueberwiegende seyn darf, sondern die Melodie einfach für sich über der Verschiedenartigkeit schwebt. Bei vielen Kompositionen dagegen, welche bei jedem neuen Verse mit einer neuen Melodie anheben, die oft in Takt, Rhythmus und selbst in Tonart von der vorhergehenden verschieden ist, sieht man gar nicht ein, warum, wären solche wesentliche Abänderungen wirklich nothwendig, nicht auch das Gedicht selbst in Metrum, Rhythmus, Reimverschlingung u. s. f. bei jedem Verse wechseln müßte.

αα) Was sich nun aber für das Lied, das ein echt melodischer Gesang der Seele ist, als passend erweist, reicht nicht für jede Art des musikalischen Ausdruckes hin. Wir haben deshalb dem Melodischen als solchen gegenüber noch eine zweite Seite herauszuheben, die von gleicher Wichtigkeit ist und den Gesang erst eigentlich zur begleitenden Musik macht. Dieß findet in derjenigen Ausdrucksweise statt, welche im Recitativ vorherrscht. Hier nämlich ist es keine in sich abgeschlossene Melodie, welche gleichsam nur den Grundton eines Inhalts auf-

faßt, in dessen Ausbildung die Seele als mit sich einige Subjektivität sich selber vernimmt, sondern der Inhalt der Worte prägt sich seiner ganzen Besonderheit nach den Tönen ein, und bestimmt den Verlauf sowie den Werth derselben in Rücksicht auf bezeichnende Höhe oder Tiefe, Heraushebung oder Senkung. Hierdurch wird die Musik im Unterschiede des melodischen Ausdrucks zu einer tönenden Deklamation, welche sich dem Gange der Worte, sowohl in Ansehung des Sinns als auch der syntaktischen Zusammenstellung, genau anschließt, und insofern sie nur die Seite der erhöhteren Empfindung als neues Element hinzu bringt, zwischen dem Melodischen als solchen und der poetischen Rede steht. Dieser Stellung gemäß tritt deshalb eine freiere Accentuirung ein, welche sich streng an den bestimmten Sinn der einzelnen Wörter hält, der Text selbst bedarf keines festbestimmten Metrums, und der musikalische Vortrag braucht sich nicht wie das Melodische in gleichartiger Folge eng an Takt und Rhythmus zu binden, sondern kann diese Seite, in Betreff auf Forteilen und Zurückhalten, Verweilen bei bestimmten Tönen und schnelles Uebersliegen anderer, der ganz vom Inhalte der Worte ergriffenen Empfindung frei anheimstellen. Ebenso ist die Modulation nicht so abgeschlossen als im Melodischen; Beginn, Fortschreiten, Einhalten, Abbrechen, Wiederanfangen, Aufhören, alles dieß ist nach Bedürfniß des auszudrückenden Textes einer unbeschränkteren Freiheit übergeben; unvermuthete Accente, weniger vermittelte Uebergänge, plötzlicher Wechsel und Abschlüsse sind erlaubt, und im Unterschiede hinströmender Melodieen stört auch die fragmentarisch abgebrochene, leidenschaftlich zerrissene Aeußerungsweise, wenn es der Inhalt erfordert, nicht.

ββ) In dieser Beziehung zeigt sich der recitativisch-deklamatorische Ausdruck gleich geschickt für die stille Betrachtung und den ruhigen Bericht von Ereignissen, als auch für die empfindungsreiche Gemüthsschilderung, welche das Innre mitten in eine Situation hineingerissen zeigt, und das Herz für alles,

was sich in derselben bewegt, in lebendigen Seelentönen zur Mitempfindung weckt. Seine hauptsächliche Anwendung erhält das Recitativ deshalb einer Seits im Oratorium, Theils als erzählendes Recitiren, Theils als lebendigeres Hineinführen in ein augenblickliches Geschehen, anderer Seits im dramatischen Gesang, wo demselben alle Nüancen einer flüchtigen Mittheilung, sowie jede Art der Leidenschaft zusteht, mag sie sich in scharfem Wechsel, kurz, zerstückt, in aphoristischem Ungestüm äußern, mit raschen Blitzen und Gegenblitzen des Ausdrucks dialogisch einschlagen, oder auch zusammenhängender hinfluthen. Außerdem kann in beiden Gebieten, dem epischen und dramatischen, auch noch die Instrumentalmusik hinzukommen, um entweder ganz einfach die Haltpunkte für die Harmonieen anzugeben, oder den Gesang auch mit Zwischensätzen zu unterbrechen, die in ähnlicher Charakteristik andere Seiten und Fortbewegungen der Situation musikalisch ausmalen.

γγ) Was jedoch dieser recitativischen Art der Deklamation abgeht, ist eben der Vorzug, den das Melodische als solches hat, die bestimmte Gliederung und Abrundung, der Ausdruck jener Seeleninnigkeit und Einheit, welche sich zwar in einen besonderen Inhalt hineinlegt, doch in ihm gerade die Einigkeit mit sich kund giebt, indem sie sich nicht durch die einzelnen Seiten zerstreuen, hin- und herreißen und zersplittern läßt, sondern auch in ihnen noch die subjektive Zusammenfassung geltend macht. Die Musik kann sich daher auch in Betreff solcher bestimmteren Charakteristik ihres durch den Text gegebenen Inhalts weder mit der recitativischen Deklamation begnügen, noch überhaupt bei dem bloßen Unterschiede des Melodischen, das relativ über den Besonderheiten und Einzelheiten der Worte schwebt, und des Recitativischen, das sich denselben auf's engste anzuschließen bemüht ist, stehen bleiben. Im Gegentheil muß sie eine Vermittelung dieser Elemente zu erlangen suchen. Wir können diese neue Einigung mit dem

vergleichen, was wir früher bereits in Bezug auf den Unterschied der Harmonie und Melodie eintreten sahen. Die Melodie nahm das Harmonische als ihre nicht nur allgemeine, sondern ebenso in sich bestimmte und besonderte Grundlage in sich hinein, und statt dadurch die Freiheit ihrer Bewegung zu verlieren, gewann sie für dieselbe erst die ähnliche Kraft und Bestimmtheit, welche der menschliche Organismus durch die feste Knochenstruktur erhält, die nur unangemessene Stellungen und Bewegungen verhindert, den gemäßen dagegen Halt und Sicherheit giebt. Dieß führt uns auf einen letzten Gesichtspunkt für die Betrachtung der begleitenden Musik.

– γ) Die dritte Ausdrucksweise nämlich besteht darin, daß der melodische Gesang, der einen Text begleitet, sich auch gegen die besondere Charakteristik hinwendet, und daher das im Recitativ vorwaltende Princip nicht bloß gleichgültig sich gegenüber bestehen läßt, sondern es zu dem seinigen macht, um sich selber die fehlende Bestimmtheit, der charakterisirenden Deklamation aber die organische Gliederung und einheitsvolle Abgeschlossenheit angedeihen zu lassen. Denn schon das Melodische, wie wir es oben betrachtet haben, konnte nicht schlechthin leer und unbestimmt bleiben. Wenn ich daher hauptsächlich nur den Punkt davon heraushob, daß es hier in allem und jedem Gehalt die mit sich und ihrer Innigkeit beschäftigte und in dieser Einheit mit sich beseligte Gemüthsstimmung sey, welche sich ausdrücke, und dem Melodischen als solchen entspreche, indem dasselbe, musikalisch genommen, die gleiche Einheit und abgerundete Rückkehr in sich sey, so geschah dieß nur, weil dieser Punkt den specifischen Charakter des rein Melodischen im Unterschiede der recitativischen Deklamation betrifft. Die weitere Aufgabe nun aber des Melodischen ist dahin festzustellen, daß die Melodie, was zunächst außerhalb ihrer sich bewegen zu müssen scheint, auch zu ihrem Eigenthum werden läßt, und durch diese Erfüllung, insofern sie nun ebenso deklamatorisch als melodisch ist, erst zu einem wahrhaft konkreten Aus-

drucke gelangt. Auf der anderen Seite ſteht dadurch auch das Deklamatoriſche nicht mehr für ſich vereinzelt da, ſondern ergänzt durch das Hineingenommenſeyn in den melodiſchen Ausdruck ebenſoſehr ſeine eigene Einſeitigkeit. Dieß macht die Nothwendigkeit für dieſe konkrete Einheit aus.

Um jetzt an das Nähere heranzugehn, haben wir hier folgende Seiten zu ſondern.

Erſtens müſſen wir auf die Beſchaffenheit des Textes, der ſich zur Kompoſition eignet, einen Blick werfen, da ſich der beſtimmte Inhalt der Worte jetzt für die Muſik und deren Ausdruck als von weſentlicher Wichtigkeit erwieſen hat.

Zweitens iſt in Rückſicht auf die Kompoſition ſelbſt ein neues Element, die charakteriſirende Deklamation, herzugetreten, welches wir deshalb in ſeinem Verhältniß zu dem Principe betrachten müſſen, das wir zunächſt im Melodiſchen fanden.

Drittens wollen wir uns nach den Gattungen umſehen, innerhalb welcher dieſe Art muſikaliſcher Ausdrucksweiſe ihre vornehmlichſte Stelle findet.

αα) Die Muſik begleitet auf der Stufe, die uns gegenwärtig beſchäftigt, den Inhalt nicht nur im Allgemeinen, ſondern hat, wie wir ſahen, auch auf eine nähere Charakteriſtik deſſelben einzugehn. Es iſt deshalb ein ſchädliches Vorurtheil, zu meinen, die Beſchaffenheit des Textes ſey für die Kompoſition eine gleichgültige Sache. Den großartigen Muſikwerken liegt im Gegentheil ein vortrefflicher Text zu Grunde, den ſich die Komponiſten mit wahrhaftem Ernſt ausgewählt oder ſelber gebildet haben. Denn keinem Künſtler darf der Stoff, den er behandelt, gleichgültig bleiben, und dem Muſiker um ſo weniger, jemehr ihm die Poeſie die nähere epiſche, lyriſche, dramatiſche Form des Inhalts ſchon im voraus bearbeitet und feſtſtellt.

Die Hauptforderung nun, welche in Bezug auf einen guten Text zu machen iſt, beſteht darin, daß der Inhalt in ſich ſelbſt wahrhafte Gediegenheit habe. Mit in ſich ſelbſt Platten,

Trivialem, Kahlem und Abſurdem läßt ſich nichts muſikaliſch Tüchtiges und Tiefes herauskünſteln; der Komponiſt mag noch ſo würzen und ſpicken, aus einer gebratenen Katze wird doch keine Haſenpaſtete. Bei bloß melodiſchen Muſikſtücken freilich iſt der Text im Ganzen weniger entſcheidend, dennoch aber erheiſchen auch ſie einen in ſich wahren Gehalt der Worte. Auf der anderen Seite darf jedoch dieſer Inhalt auch wieder nicht allzugedankenſchwer und von philoſophiſcher Tiefe ſeyn, wie z. B. die ſchillerſche Lyrik, deren großartige Weite des Pathos den muſikaliſchen Ausdruck lyriſcher Empfindungen überfliegt. Aehnlich geht es auch mit den Chören des Aeſchylus und Sophokles, welche bei ihrer Tiefe der Anſchauungen zugleich ſo phantaſiereich, ſinnvoll und gründlich ins Einzelne hinein ausgearbeitet, und ſo poetiſch für ſich bereits fertig ſind, daß der Muſik nichts hinzuzuthun übrig bleibt, indem gleichſam kein Raum mehr für das Innere da iſt, mit dieſem Inhalt zu ſpielen und ihn ſich in neuen Bewegungen ergehn zu laſſen. Von entgegengeſetzter Art erweiſen ſich die neueren Stoffe und Behandlungsweiſen der ſogenannten romantiſchen Poeſie. Sie ſollen größten Theils naiv und volksthümlich ſeyn, doch iſt dieß nur allzuoft eine pretiöſe, gemachte, heraufgeſchraubte Naivetät, die ſtatt reiner wahrer Empfindung nur zu erzwungenen durch Reflexion erarbeiteten Gefühlen, ſchlechter Sehnſüchtigkeit und Schönthuerei mit ſich ſelber kommt, und ſich ebenſoſehr auf Plattheit, Albernheit und Gemeinheit viel zu Gute thut, als ſie ſich auf der anderen Seite in die ſchlechthin gehaltloſen Leidenſchaften, Neid, Liederlichkeit, teufliſche Bosheit und dergleichen mehr verliert, und an jener eigenen Vortrefflichkeit wie an dieſen Zerriſſenheiten und Schnödigkeiten eine ſelbſtgefällige Freude hat. Die urſprüngliche, einfache, gründliche, durchdringende Empfindung fehlt hier ganz, und nichts bringt der Muſik, wenn ſie in ihrem Gebiete daſſelbe thut, größeren Schaden. Weder die Gedankentiefe alſo, noch die Selbſtgefälligkeit oder Nichtswürdigkeit der

Empfindung giebt einen echten Inhalt ab. Am passendsten dagegen für die Musik ist eine gewisse mittlere Art von Poesie, welche wir Deutschen kaum mehr als Poesie gelten lassen, für die aber die Italiener und Franzosen viel Sinn und Geschicklichkeit besessen haben; eine Poesie, im Lyrischen wahr, höchst einfach, mit wenigen Worten die Situation und Empfindung andeutend; im Dramatischen ohne allzu verzweigte Verwickelung klar und lebendig, das Einzelne nicht ausarbeitend, überhaupt mehr bemüht, Umrisse zu geben, als dichterisch vollständig ausgeprägte Werke. Hier wird dem Komponisten, wie es nöthig ist, nur die allgemeine Grundlage geliefert, auf der er sein Gebäude nach eigener Erfindung und Ausschöpfung aller Motive aufrichten und sich nach vielen Seiten lebendig bewegen kann. Denn da die Musik sich den Worten anschließen soll, müssen diese den Inhalt nicht sehr in's Einzelne hin ausmalen, weil sonst die musikalische Deklamation kleinlich, zerstreut, und zu sehr nach verschiedenen Seiten hingezogen wird, so daß sich die Einheit verliert und der Totaleffekt schwächt. In dieser Rücksicht befindet man sich beim Urtheil über die Vortrefflichkeit oder Unzulässigkeit eines Textes nur allzuoft in Irrthum. Wie oft kann man nicht z. B. das Gerede hören, der Text der Zauberflöte sey gar zu jämmerlich, und doch gehört dieses Machwerk zu den lobenswerthen Opernbüchern. Schikaneder hat hier nach mancher tollen phantastischen und platten Produktion den rechten Punkt getroffen. Das Reich der Nacht, die Königin, das Sonnenreich, die Mysterien, Einweihungen, die Weisheit, Liebe, die Prüfungen, und dabei die Art einer mittelmäßigen Moral, die in ihrer Allgemeinheit vortrefflich ist, das alles, bei der Tiefe, der bezaubernden Lieblichkeit und Seele der Musik weitet und erfüllt die Phantasie, und erwärmt das Herz.

Um noch andere Beispiele anzuführen, so sind für religiöse Musik die alten lateinischen Texte der großen Messe u. s. f. unübertroffen, indem sie Theils den allgemeinsten Glaubensinhalt,

Theils die entsprechenden substantiellen Stadien in der Empfindung und dem Bewußtseyn der gläubigen Gemeinde in größter Einfachheit und Kürze hinstellen, und dem Musiker die größte Breite der Ausarbeitung gönnen. Auch das große Requiem, Zusammenstellungen aus Psalmen u. s. f. sind von gleicher Brauchbarkeit. In ähnlicher Weise hat sich Händel seine Texte zum Theil selber aus religiösen Dogmen, und vor allem aus Bibelstellen, Situationen, die einen symbolischen Bezug gestatten u. s. f., zu einem geschlossenen Ganzen zusammengestellt. — Was die Lyrik angeht, so sind gefühlvolle kleinere Gedichte, besonders die einfachen, wortarmen, empfindungstiefen, die irgend eine Stimmung und Herzenssituation gedrungen und seelenvoll aussprechen, oder auch leichtere, lustige, besonders zur Komposition geeignet. Solche Gedichte fehlen fast keiner Nation. Für das dramatische Feld will ich nur Metastasio nennen, ferner Marmontel, diesen empfindungsreichen, feingebildeten, liebenswürdigen Franzosen, der dem Piccini Unterricht im Französischen gab, und im Dramatischen mit der Geschicklichkeit für die Entwickelung und das Interessante der Handlung, Anmuth und Heiterkeit zu verbinden verstand. Vor allem aber sind die Texte der berühmteren gluckischen Opern hervorzuheben, welche sich in einfachen Motiven bewegen, und im Kreise des gediegensten Inhalts für die Empfindung halten, die Liebe der Mutter, Gattin, des Bruders, der Schwester, Freundschaft, Ehre u. s. f. schildern, und diese einfachen Motive und substantiellen Kollisionen sich ruhig entwickeln lassen. Dadurch bleibt die Leidenschaft durchaus rein, groß, edel und von plastischer Einfachheit.

ββ) Solch einem Inhalt nun hat sich die ebenso in ihrem Ausdruck charakteristische, als melodische Musik gemäß zu machen. Damit dieß möglich werde, muß nicht nur der Text den Ernst des Herzens, die Komik und tragische Größe der Leidenschaften, die Tiefen der religiösen Vorstellung und Empfindung, die Mächte und Schicksale der menschlichen Brust enthalten,

ſondern auch der Komponiſt muß ſeiner Seits mit ganzem Gemüthe dabei ſeyn, und dieſen Gehalt mit vollem Herzen durchempfunden und durchgelebt haben.

Ebenſo wichtig iſt ferner das Verhältniß, in welches hier das Charakteriſtiſche auf der einen und das Melodiſche auf der anderen Seite treten müſſen. Die Hauptforderung ſcheint mir in dieſer Beziehung die zu ſeyn, daß dem Melodiſchen, als der zuſammenfaſſenden Einheit immer der Sieg zugetheilt werde, und nicht der Zerſpaltung in einzeln auseinander geſtreute charakteriſtiſche Züge. So ſucht z. B. die heutige dramatiſche Muſik oft ihren Effekt in gewaltſamen Kontraſten, indem ſie entgegengeſetzte Leidenſchaften kunſtvoller Weiſe kämpfend in ein und denſelben Gang der Muſik zuſammenzwingt. Sie drückt ſo z. B. Fröhlichkeit, Hochzeit, Feſtgepränge aus und preßt da hinein ebenſo Haß, Rache, Feindſchaft, ſo daß zwiſchen Luſt, Freude, Tanzmuſik zugleich heftiger Zank und die widrigſte Entzweiung tobt. Solche Kontraſte der Zerriſſenheit, die uns einheitslos von einer Seite zur anderen herüberſtoßen, ſind um ſo mehr gegen die Harmonie der Schönheit, in je ſchärferer Charakteriſtik ſie unmittelbar Entgegengeſetztes verbinden, wo dann von Genuß und Rückkehr des Innern zu ſich in der Melodie nicht mehr die Rede ſeyn kann. Ueberhaupt führt die Einigung des Melodiſchen und Charakteriſtiſchen die Gefahr mit ſich, nach der Seite der beſtimmteren Schilderung leicht über die zart gezogenen Grenzen des muſikaliſch Schönen herauszuſchreiten, beſonders wenn es darauf ankommt, Gewalt, Selbſtſucht, Bosheit, Heftigkeit, und ſonſtige Extreme einſeitiger Leidenſchaften auszudrücken. Sobald ſich hier die Muſik auf die Abſtraktion charakteriſtiſcher Beſtimmtheit einläßt, wird ſie unvermeidlich faſt zu dem Abwege geführt, in's Scharfe, Harte, durchaus Unmelodiſche und Unmuſikaliſche zu gerathen und ſelbſt das Disharmoniſche zu mißbrauchen.

Das Aehnliche findet in Anſehung der beſonderen charak-

terisirenden Züge statt. Werden diese nämlich für sich festgehalten und stark prononcirt, so lösen sie sich leicht ab von einander, und werden nun gleichsam ruhend und selbstständig, während in dem musikalischen Entfalten, das wesentlich Fortbewegung und in diesem Fortgang ein steter Bezug seyn muß, die Isolirung sogleich in schädlicher Weise den Fluß und die Einheit stört.

Die wahrhaft musikalische Schönheit liegt nach diesen Seiten darin, daß zwar vom bloß Melodischen zum Charaktervollen fortgegangen wird, innerhalb dieser Besonderung aber das Melodische als die tragende, einende Seele bewahrt bleibt, wie z. B. im Charakteristischen der raphaelischen Malerei sich der Ton der Schönheit immer noch erhält. Dann ist das Melodische bedeutungsvoll, aber in aller Bestimmtheit die hindurchdringende zusammenhaltende Beseelung, und das charakteristisch Besondere erscheint nur als ein Herausseyn bestimmter Seiten, die von Innen her immer auf diese Einheit und Beseelung zurückgeführt werden. Hierin jedoch das rechte Maaß zu treffen ist, besonders in der Musik von größerer Schwierigkeit als in anderen Künsten, weil die Musik sich leichter zu diesen entgegengesetzten Ausdrucksweisen auseinanderwirft. So ist denn auch das Urtheil über musikalische Werke fast zu jeder Zeit getheilt. Die Einen geben dem überwiegend nur Melodischen, die Anderen dem mehr Charakteristischen den Vorzug. Händel z. B., der auch in seinen Opern für einzelne lyrische Momente oft eine Strenge des Ausdrucks forderte, hatte schon zu seiner Zeit Kämpfe genug mit seinen italienischen Sängern zu bestehen, und wendete sich zuletzt, als auch das Publikum auf die Seite der Italiener getreten war, ganz zur Komposition von Oratorien herüber, in welchen seine Produktionsgabe ihr reichstes Gebiet fand. Auch zu Gluck's Zeit ist der lange und lebhaft geführte Streit der Gluckisten und Piccinisten berühmt geworden; Rousseau hat seiner Seits wieder, der Melodielosigkeit der älteren Franzosen gegenüber, die melodiereiche Musik der Italiener vorgezogen;

jetzt endlich ſtreitet man in der ähnlichen Weiſe für oder wider Roſſini und die neuere italieniſche Schule. Die Gegner verſchreien namentlich Roſſini's Muſik als einen leeren Ohrenkitzel, lebt man ſich aber näher in ihre Melodieen hinein, ſo iſt dieſe Muſik im Gegentheil höchſt gefühlvoll, geiſtreich, und eindringend für Gemüth und Herz, wenn ſie ſich auch nicht auf die Art der Charakteriſtik einläßt, wie ſie beſonders dem ſtrengen deutſchen muſikaliſchen Verſtande beliebt. Denn nur allzuhäufig freilich wird Roſſini dem Text ungetreu und geht mit ſeinen freien Melodien über alle Berge, ſo daß man dann nur die Wahl hat, ob man bei dem Gegenſtande bleiben und über die nicht mehr damit zuſammenſtimmende Muſik unzufrieden ſeyn, oder den Inhalt aufgeben und ſich ungehindert an den freien Eingebungen des Komponiſten ergötzen, und die Seele, die ſie enthalten, ſeelenvoll genießen will.

γγ) Was nun zum Schluß noch die vornehmlichſten Arten der begleitenden Muſik angeht, ſo will ich hierüber kurz ſeyn.

Als erſte Hauptart können wir die kirchliche Muſik bezeichnen, welche, inſoweit ſie es nicht mit der ſubjektiv einzelnen Empfindung, ſondern mit dem ſubſtantiellen Gehalt alles Empfindens, oder mit der allgemeinen Empfindung der Gemeinde als Geſammtheit zu thun hat, größtentheils von epiſcher Gediegenheit bleibt, wenn ſie auch keine Begebniſſe als Begebniſſe berichtet. Wie aber eine künſtleriſche Auffaſſung, ohne Begebenheiten zu erzählen, dennoch epiſch ſeyn könne, werden wir ſpäter noch bei der näheren Betrachtung der epiſchen Poeſie auseinanderzuſetzen haben. Dieſe gründliche religiöſe Muſik gehört zum Tiefſten und Wirkungsreichſten, was die Kunſt überhaupt hervorbringen kann. Ihre eigentliche Stellung, inſoweit ſie ſich auf die prieſterliche Fürbitte für die Gemeinde bezieht, hat ſie innerhalb des katholiſchen Kultus gefunden, als Meſſe, überhaupt als muſikaliſche Erhebung bei den verſchiedenartigſten kirchlichen Hand-

lungen und Festen. Auch die Protestanten haben dergleichen Musiken von größter Tiefe sowohl des religiösen Sinnes als der musikalischen Gediegenheit und Reichhaltigkeit der Erfindung und Ausführung geliefert; wie z. B. vor allen Sebastian Bach, ein Meister, dessen großartige, echt protestantische, kernige und doch gleichsam gelehrte Genialität man erst neuerdings wieder vollständig hat schätzen lernen. Vorzüglich aber entwickelt sich hier im Unterschiede zu der katholischen Richtung zunächst aus den Passionsfeiern die erst im Protestantismus vollendete Form des Oratoriums. In unseren Tagen freilich schließt im Protestantismus die Musik sich nicht mehr so eng an den wirklichen Kultus an, greift nicht mehr in den Gottesdienst selber ein, und ist gar oft mehr eine Sache gelehrter Uebung als lebendiger Produktion geworden.

Die lyrische Musik zweitens drückt die einzelne Seelenstimmung melodisch aus, und muß sich am meisten von dem nur Charakteristischen und Deklamatorischen frei halten, obschon auch sie dazu fortgehn kann, den besonderen Inhalt der Worte mit in den Ausdruck aufzunehmen, mag nun derselbe religiöser oder sonstiger Art seyn. Stürmische Leidenschaften jedoch ohne Beruhigung und Abschluß, der unaufgelöste Zwiespalt des Herzens, die bloße innere Zerrissenheit eignen sich weniger für die selbstständige Lyrik, sondern finden ihre bessere Stellung als integrirende besondere Theile der dramatischen Musik.

Zum Dramatischen nämlich bildet sich die Musik drittens gleichfalls aus. Schon die alte Tragödie war musikalisch, doch erhielt in ihr die Musik noch kein Uebergewicht, da in eigentlich poetischen Werken dem sprachlichen Ausdrucke und der dichterischen Ausführung der Vorstellungen und Empfindungen der Vorrang bleiben muß, und die Musik, deren harmonische und melodische Entwickelung bei den Alten noch den Grad der späteren christlichen Zeit nicht erreicht hatte, hauptsächlich nur dazu dienen konnte, von der rhythmischen Seite her das musikalische Klingen der

poetischen Worte lebendig zu erhöhn und für die Empfindung eindringlicher zu machen. Einen selbstständigen Standpunkt hat dagegen die dramatische Musik, nachdem sie sich im Felde der Kirchenmusik bereits in sich vollendet, und auch im lyrischen Ausdruck eine große Vollkommenheit erlangt hatte, in der modernen Oper, Operette u.s.f. gewonnen. Doch ist die Operette, nach Seiten des Gesangs, eine geringere Mittelart, welche Sprechen und Singen, Musikalisches und Unmusikalisches, prosaische Rede und melodischen Gesang nur äußerlich vermischt. Gemeinhin pflegt man zwar zu sagen, das Singen in Dramen sey überhaupt unnatürlich, doch dieser Vorwurf reicht nicht aus, und müßte noch mehr gegen die Oper gekehrt werden können, in welcher von Anfang bis zu Ende jede Vorstellung, Empfindung, Leidenschaft und Entschließung von Gesang begleitet und durch ihn ausgedrückt wird. Im Gegentheil ist deshalb die Operette noch zu rechtfertigen, wenn sie Musik da eintreten läßt, wo die Empfindungen und Leidenschaften sich lebendiger regen oder überhaupt sich der musikalischen Schilderung zugänglich erweisen, das Nebeneinander aber von prosaischem Gewäsch des Dialogs und der künstlerisch behandelten Gesangstücke bleibt immer ein Mißstand. Die Befreiung durch die Kunst nämlich ist dann nicht vollständig. In der eigentlichen Oper hingegen, die eine ganze Handlung durchweg musikalisch ausführt, werden wir ein für allemal aus der Prosa in eine höhere Kunstwelt hinüberversetzt, in deren Charakter sich nun auch das ganze Werk erhält, wenn die Musik die innere Seite der Empfindung, die einzelnen und allgemeinen Stimmungen in den verschiedenen Situationen, die Konflikte und Kämpfe der Leidenschaften zu ihrem Hauptinhalt nimmt, um dieselben durch den vollständigsten Ausdruck der Affekte nun erst vollständig herauszuheben. Im Vaudeville umgekehrt, wo bei einzelnen, frappanteren gereimten Pointen sonst schon bekannte und beliebte Melodieen abgesungen werden, ist das Singen gleichsam nur eine Ironie über sich selber. Daß gesun-

gen wird, soll einen heiteren parodirenden Anstrich haben, das Verständniß des Textes und seiner Scherzworte ist die Hauptsache, und wenn das Singen aufhört, kommt uns ein Lächeln darüber an, daß überhaupt sey gesungen worden.

b. Die selbstständige Musik.

Das Melodische konnten wir, als fertig in sich abgeschlossen und in sich selbst beruhend, der plastischen Skulptur vergleichen, während wir in der musikalischen Deklamation den Typus der näher in's Besondere hinein ausführenden Malerei wiedererkannten. Da sich nun in solcher bestimmteren Charakteristik eine Fülle von Zügen auseinanderlegt, welche der immer einfachere Gang der menschlichen Stimme nicht in ganzer Reichhaltigkeit entfalten kann, so tritt hier auch, je mehr die Musik sich zu vielseitiger Lebendigkeit herausbewegt, noch die Instrumentalbegleitung hinzu.

Als die andere Seite zweitens zur Melodie, welche einen Text begleitet, und zu dem charakterisirenden Ausdruck der Worte, haben wir das Freiwerden von einem für sich schon, außer den musikalischen Tönen, in Form von bestimmten Vorstellungen mitgetheilten Inhalte hinzustellen. Das Princip der Musik macht die subjektive Innerlichkeit aus. Das Innerste aber des konkreten Selbsts ist die Subjektivität als solche, durch keinen festen Gehalt bestimmt, und deshalb nicht genöthigt, sich hierhin oder dorthin zu bewegen, sondern in ungefesselter Freiheit nur auf sich selbst beruhend. Soll diese Subjektivität nun gleichfalls in der Musik zu ihrem vollen Recht kommen, so muß sie sich von einem gegebenen Text losmachen und sich ihren Inhalt, den Gang und die Art des Ausdrucks, die Einheit und Entfaltung ihres Werkes, die Durchführung eines Hauptgedankens, und episodische Einschaltung und Verzweigung anderer u. s. f. rein aus sich selbst entnehmen, und sich dabei, insofern hier die Bedeutung des Ganzen nicht durch

Worte ausgesprochen wird, auf die rein musikalischen Mittel einschränken. Dieß ist der Fall in der Sphäre, welche ich früher bereits als die *selbstständige* Musik bezeichnet habe. Die begleitende Musik hat das, was sie ausdrücken soll, außerhalb ihrer, und bezieht sich insofern in ihrem Ausdruck auf etwas was nicht ihr, als Musik, sondern einer fremden Kunst, der Poesie, angehört. Will die Musik aber rein musikalisch seyn, so muß sie dieses ihr nicht eigenthümliche Element aus sich entfernen, und sich in ihrer nun erst vollständigen Freiheit von der Bestimmtheit des Wortes durchgängig lossagen. Dieß ist der Punkt, den wir jetzt näher zu besprechen haben.

Schon innerhalb der begleitenden Musik selbst sahen wir den Akt solcher Befreiung beginnen. Denn Theils zwar drängte das poetische Wort die Musik zurück und machte sie dienend, Theils aber schwebte die Musik in seliger Ruhe über der *besonderen* Bestimmtheit der Worte, oder riß sich überhaupt von der Bedeutung der ausgesprochenen Vorstellungen los, um sich nach eigenem Belieben heiter oder klagend hinzuwiegen. Die ähnliche Erscheinung finden wir nun auch bei den Zuhörern, dem Publikum, hauptsächlich in Rücksicht auf dramatische Musik wieder. Die Oper nämlich hat mehrfache Ingredienzen; landschaftliches oder sonstiges Lokal, Gang der Handlung, Vorfälle, Aufzüge, Kostume u. s. f.; auf der anderen Seite steht die Leidenschaft und deren Ausdruck. So ist hier der Inhalt gedoppelt, die äußere Handlung und das innere Empfinden. Was nun die Handlung als solche anbetrifft, so ist sie, obschon sie das Zusammenhaltende aller einzelnen Theile ausmacht, doch als Gang der Handlung weniger musikalisch und wird zum großen Theil recitativisch bearbeitet. Der Zuhörer nun befreit sich leicht von diesem Inhalt, er schenkt besonders dem recitativischen Hin- und Wiederreden keine Aufmerksamkeit und hält sich bloß an das eigentlich Musikalische und Melodische. Dieß ist hauptsächlich, wie ich schon früher sagte, bei den Italienern der Fall, deren

meiste neuere Opern denn auch von Hause aus den Zuschnitt haben, daß man, statt das musikalische Geschwätz oder die anderweitigen Trivialitäten mit anzuhören, lieber selber spricht, oder sich sonst vergnügt, und nur bei den eigentlichen Musikstücken, welche dann rein musikalisch genossen werden, wieder mit voller Lust aufmerkt. Hier sind also Komponist und Publikum auf dem Sprunge, sich vom Inhalte der Worte ganz loszulösen, und die Musik für sich als selbstständige Kunst zu behandeln und zu genießen.

α) Die eigentliche Sphäre dieser Unabhängigkeit kann aber nicht die begleitende Vokalmusik seyn, die an einen Text gebunden bleibt, sondern die Instrumentalmusik. Denn die Stimme ist, wie ich schon anführte, das eigene Ertönen der totalen Subjektivität, die auch zu Vorstellungen und Worten kommt, und nun in ihrer eigenen Stimme und dem Gesang das gemäße Organ findet, wenn sie die innere Welt ihrer Vorstellungen, als von der innerlichen Koncentration der Empfindung durchdrungen, äußern und vernehmen will. Für die Instrumente aber fällt dieser Grund eines begleitenden Textes fort, so daß hier die Herrschaft der sich auf ihren eigensten Kreis beschränkenden Musik anfangen darf.

β) Solche Musik einzelner Instrumente, oder des ganzen Orchesters geht in Quartetten, Quintetten, Sextetten, Symphonieen und dergleichen mehr, ohne Text und Menschenstimmen, nicht einem für sich klaren Verlauf von Vorstellungen nach, und ist ebendeswegen an das abstraktere Empfinden überhaupt gewiesen, das sich nur in allgemeiner Weise darin ausgedrückt finden kann. Die Hauptsache bleibt aber das rein musikalische Hin und Her, Auf und Ab der harmonischen und melodischen Bewegungen, das gehindertere, schwerere, tief eingreifende, einschneidende oder leichte, fließende Fortgehn, die Durcharbeitung einer Melodie nach allen Seiten der musikalischen Mittel, das kunstgemäße Zusammenstimmen der Instru-

mente in ihrem Zuſammenklingen, ihrer Folge, ihrer Abwechſelung, ihrem ſich Suchen, Finden u. ſ. f. Deshalb iſt es auf dieſem Gebiete hauptſächlich, daß Dilettant und Kenner ſich weſentlich zu unterſcheiden anfangen. Der Laie liebt in der Muſik vornehmlich den verſtändlichen Ausdruck von Empfindungen und Vorſtellungen, das Stoffartige, den Inhalt, und wendet ſich daher vorzugsweiſe der begleitenden Muſik zu; der Kenner dagegen, dem die innern muſikaliſchen Verhältniſſe der Töne und Inſtrumente zugänglich ſind, liebt die Inſtrumentalmuſik in ihrem kunſtgemäßen Gebrauch der Harmonieen und melodiſchen Verſchlingungen und wechſelnden Formen; er wird durch die Muſik ſelbſt ganz ausgefüllt und hat das nähere Intereſſe, das Gehörte mit den Regeln und Geſetzen, die ihm geläufig ſind, zu vergleichen, um vollſtändig das Geleiſtete zu beurtheilen und zu genießen, obſchon hier die neu erfindende Genialität des Künſtlers auch den Kenner, der gerade dieſe oder jene Fortſchreitungen, Uebergänge u. ſ. f. nicht gewohnt iſt, häufig kann in Verlegenheit ſetzen. Solche vollſtändige Ausfüllung kommt dem bloßen Liebhaber ſelten zu Gute, und ihn wandelt nun ſogleich die Begierde an, ſich dieſes ſcheinbar weſenloſe Ergehen in Tönen auszufüllen, geiſtige Haltpunkte für den Fortgang, überhaupt für das, was ihm in die Seele hineinklingt, beſtimmtere Vorſtellungen und einen näheren Inhalt zu finden. In dieſer Beziehung wird ihm die Muſik ſymboliſch, doch er ſteht mit dem Verſuch, die Bedeutung zu erhaſchen, vor ſchnell vorüberrauſchenden räthſelhaften Aufgaben, die ſich einer Entzifferung nicht jedesmal fügen, und überhaupt der verſchiedenartigſten Deutung fähig ſind.

Der Komponiſt ſeiner Seits kann nun zwar ſelber in ſein Werk eine beſtimmte Bedeutung, einen Inhalt von Vorſtellungen und Empfindungen und deren gegliederten geſchloſſenen Verlauf hineinlegen, umgekehrt aber kann es ihm auch, unbekümmert um ſolchen Gehalt, auf die rein muſikaliſche Struktur

seiner Arbeit und auf das Geistreiche solcher Architektonik ankommen. Nach dieser Seite hin kann dann aber die musikalische Produktion leicht etwas sehr Gedanken- und Empfindungsloses werden, das keines auch sonst schon tiefen Bewußtseyns der Bildung und des Gemüthes bedarf. Wir sehn dieser Stoffleerheit wegen die Gabe der Komposition sich nicht nur häufig bereits im zartesten Alter entwickeln, sondern talentreiche Komponisten bleiben oft auch ihr ganzes Leben lang die unbewußtesten, stoffärmsten Menschen. Das Tiefere ist daher darein zu setzen, daß der Komponist beiden Seiten, dem Ausdruck eines freilich unbestimmteren Inhalts und der musikalischen Struktur auch in der Instrumentalmusik die gleiche Aufmerksamkeit widmet, wobei es ihm dann wieder freisteht, bald dem Melodischen, bald der harmonischen Tiefe und Schwierigkeit, bald dem Charakteristischen den Vorzug zu geben, oder auch diese Elemente mit einander zu vermitteln.

γ) Als das allgemeine Princip dieser Stufe jedoch haben wir von Anfang an die Subjektivität in ihrem ungebundenen musikalischen Schaffen hingestellt. Diese Unabhängigkeit von einem für sich schon festgemachten Inhalt wird deshalb mehr oder weniger immer auch gegen die Willkühr hinspielen, und derselben einen nicht streng abgrenzbaren Spielraum gestatten müssen. Denn obschon auch diese Kompositionsweise ihre bestimmten Regeln und Formen hat, denen sich die bloße Laune zu unterwerfen genöthigt wird, so betreffen dergleichen Gesetze doch nur die allgemeineren Seiten, und für das Nähere ist ein unendlicher Kreis offen, in welchem die Subjektivität, wenn sie sich nur innerhalb der Grenzen hält, die in der Natur der Tonverhältnisse selbst liegen, im Uebrigen nach Belieben schalten und walten mag. Ja im Verfolg der Ausbildung auch dieser Gattungen macht sich zuletzt die subjektive Willkühr mit ihren Einfällen, Kapricen, Unterbrechungen, geistreichen Neckereien, täuschenden Spannungen, überraschenden Wendungen,

Sprüngen und Blitzen, Wunderlichkeiten und ungehörten Effekten, dem feſten Gang des melodiſchen Ausdrucks und dem Textinhalt der begleitenden Muſik gegenüber, zum feſſelloſen Meiſter.

c. Die künſtleriſche Exekution.

In der Skulptur und Malerei haben wir das Kunſtwerk als das objektiv für ſich daſtehende Reſultat künſtleriſcher Thätigkeit vor uns, nicht aber dieſe Thätigkeit ſelbſt als wirkliche lebendige Produktion. Zur Gegenwärtigkeit des muſikaliſchen Kunſtwerks hingegen gehört, wie wir ſahen, der ausübende Künſtler als handelnd, wie in der dramatiſchen Poeſie der ganze Menſch in voller Lebendigkeit darſtellend auftritt, und ſich ſelbſt zum beſeelten Kunſtwerke macht.

Wie wir nun die Muſik ſich nach zweien Seiten hinwenden ſahen, inſofern ſie entweder einem beſtimmten Inhalte adäquat zu werden unternahm, oder ſich in freier Selbſtſtändigkeit ihre eigene Bahn vorzeichnete, ſo können wir jetzt auch zwei verſchiedene Hauptarten der ausübenden muſikaliſchen Kunſt unterſcheiden. Die Eine verſenkt ſich ganz in das gegebene Kunſtwerk und will nichts Weiteres wiedergeben, als was das bereits vorhandene Werk enthält; die Andere dagegen iſt nicht nur reproduktiv, ſondern ſchöpft Ausdruck, Vortrag, genug die eigentliche Beſeelung nicht nur aus der vorliegenden Kompoſition, ſondern vornehmlich aus eigenen Mitteln.

α) Das Epos, in welchem der Dichter eine objektive Welt von Ereigniſſen und Handlungsweiſen vor uns entfalten will, läßt dem vortragenden Rhapſoden nichts übrig, als mit ſeiner individuellen Subjektivität ganz gegen die Thaten und Begebenheiten, von denen er Bericht erſtattet, zurücktreten. Je weniger er ſich vordrängt, deſto beſſer; ja er kann ohne Schaden ſelbſt eintönig und ſeelenlos ſeyn. Die Sache ſoll wirken, die dichteriſche Ausführung, die Erzählung, nicht das wirkliche Tönen, Sprechen und Erzählen. Hieraus können wir uns auch

für die erste Art des musikalischen Vortrags eine Regel abstrahiren. Ist nämlich die Komposition von gleichsam objektiver Gediegenheit, so daß der Komponist selbst nur die Sache, oder die von ihr ganz ausgefüllte Empfindung in Töne gesetzt hat, so wird auch die Reproduktion von so sachlicher Art seyn müssen. Der ausübende Künstler braucht nicht nur nichts von dem Seinigen hinzuzuthun, sondern er darf es sogar nicht, wenn nicht der Wirkung soll Abbruch geschehen. Er muß sich ganz dem Charakter des Werks unterwerfen, und nur ein gehorchendes Organ seyn wollen. In diesem Gehorsam jedoch muß er auf der anderen Seite, wie dieß häufig genug geschieht, nicht zum bloßen Handwerker herunter sinken, was nur den Drehorgelspielern erlaubt ist. Soll im Gegentheil noch von Kunst die Rede seyn, so hat der Künstler die Pflicht, statt den Eindruck eines musikalischen Automaten zu geben, der eine bloße Lektion hersagt und Vorgeschriebenes mechanich wiederholt, das Werk im Sinne und Geist des Komponisten seelenvoll zu beleben. Die Virtuosität solcher Beseelung beschränkt sich jedoch darauf, die schweren Aufgaben der Komposition nach der technischen Seite hin richtig zu lösen, und dabei nicht nur jeden Anschein des Ringens mit einer mühsam überwundenen Schwierigkeit zu vermeiden, sondern sich in diesem Elemente mit vollständiger Freiheit zu bewegen, sowie in geistiger Rücksicht die Genialität nur darin bestehn kann, die geistige Höhe des Komponisten wirklich in der Reproduktion zu erreichen und in's Leben treten zu lassen.

β) Anders nun verhält es sich bei Kunstwerken, in welchen die subjektive Freiheit und Willkühr schon von Seiten des Komponisten her überwiegt, und überhaupt eine durchgängige Gediegenheit in Ausdruck und sonstiger Behandlung des Melodischen, Harmonischen, Charakteristischen u. s. f. weniger zu suchen ist. Hier wird Theils die virtuoseste Bravour an ihrer rechten Stelle seyn, Theils begrenzt sich die Genialität nicht auf eine

bloße Exekution des Gegebenen, ſondern erweitert ſich dazu, daß der Künſtler ſelbſt im Vortrage komponirt, Fehlendes ergänzt, Flacheres vertieft, das Seelenloſere beſeelt, und in dieſer Weiſe ſchlechthin ſelbſtſtändig und producirend erſcheint. So iſt z. B. in der italieniſchen Oper dem Sänger immer vieles überlaſſen worden; beſonders in Ausſchmückungen hat er einen freieren Spielraum, und inſofern die Deklamation ſich hier mehr von dem ſtrengen Anſchließen an den beſondern Inhalt der Worte entfernt, wird auch dieſes unabhängigere Exekutiren ein freier melodiſcher Strom der Seele, die ſich für ſich ſelber zu erklingen und auf ihren eigenen Schwingen zu erheben freut. Wenn man daher ſagt, Roſſini z. B. habe es den Sängern leicht gemacht, ſo iſt dieß nur zum Theil richtig. Er macht es ihnen eben ſo ſchwer, da er ſie vielfach an die Thätigkeit ihres ſelbſtſtändigen muſikaliſchen Genius verweiſ't. Iſt dieſer nun aber wirklich genialiſcher Art, ſo erhält das daraus entſtehende Kunſtwerk einen ganz eigenthümlichen Reiz. Man hat nämlich nicht nur ein Kunſtwerk, ſondern das wirkliche künſtleriſche Produciren ſelber gegenwärtig vor ſich. In dieſer vollſtändig lebendigen Gegenwart vergißt ſich alles äußerlich Bedingende, Ort, Gelegenheit, die beſtimmte Stelle in der gottesdienſtlichen Handlung, der Inhalt und Sinn der dramatiſchen Situation, man braucht, man will keinen Text mehr, es bleibt nichts als der allgemeine Ton der Empfindung überhaupt übrig, in deren Elemente nun die auf ſich beruhende Seele des Künſtlers ſich ihrem Erguſſe hingiebt, ihre Genialität der Erfindung, ihre Innigkeit des Gemüths, ihre Meiſterſchaft der Ausübung beweiſt, und ſogar, wenn es nur mit Geiſt, Geſchick und Liebenswürdigkeit geſchieht, die Melodie ſelbſt durch Scherz, Kaprice und Künſtlichkeit unterbrechen, und ſich den Launen und Einflüſterungen des Augenblicks überlaſſen darf.

γ) Wunderbarer noch wird drittens ſolche Lebendigkeit, wenn das Organ nicht die menſchliche Stimme, ſondern irgend

eines der anderen Instrumente ist. Diese nämlich liegen mit ihrem Klang dem Ausdruck der Seele ferner, und bleiben überhaupt eine äußerliche Sache, ein todtes Ding, während die Musik innerliche Bewegung und Thätigkeit ist. Verschwindet nun die Aeußerlichkeit des Instrumentes durchaus, dringt die innere Musik ganz durch die äußere Realität hindurch, so erscheint in dieser Virtuosität das fremde Instrument als ein vollendet durchgebildetes eigenstes Organ der künstlerischen Seele. Noch aus meiner Jugend her entsinne ich mich z. B. eines Virtuosen auf der Guitarre, der sich für dieses geringe Instrument geschmackloser Weise große Schlachtmusiken komponirt hatte. Er war, glaub' ich, seines Handwerks ein Leineweber und, wenn man mit ihm sprach, ein stiller bewußtloser Mensch. Gerieth er aber in's Spielen, so vergaß man das Geschmacklose der Komposition, wie er sich selbst vergaß, und wundersame Wirkungen hervorbrachte, weil er in sein Instrument seine ganze Seele hineinlegte, die gleichsam keine höhere Exekution kannte, als die, in diesen Tönen sich erklingen zu lassen.

Solche Virtuosität beweist, wo sie zu ihrem Gipfelpunkte gelangt, nicht nur die erstaunenswürdige Herrschaft über das Aeußere, sondern kehrt nun auch die innere ungebundene Freiheit heraus, indem sie sich in scheinbar unausführbaren Schwierigkeiten spielend überbietet, zu Künstlichkeiten ausschweift, mit Unterbrechungen, Einfällen in witziger Laune überraschend scherzt, und in originellen Erfindungen selbst das Barocke genießbar macht. Denn ein dürftiger Kopf kann keine originelle Kunststücke hervorbringen, bei genialen Künstlern aber beweisen dieselben die unglaubliche Meisterschaft in ihrem und über ihr Instrument, dessen Beschränktheit die Virtuosität zu überwinden weiß, und hin und wieder zu dem verwegenen Beleg dieses Siegs ganz andere Klangarten fremder Instrumente durchlaufen kann. In dieser Art der Ausübung genießen wir die höchste

Spitze muſikaliſcher Lebendigkeit, das wundervolle Geheimniß, daß ein äußeres Werkzeug zum vollkommen beſeelten Organ wird, und haben zugleich das innerliche Koncipiren wie die Ausführung der genialen Phantaſie in augenblicklichſter Durchdringung und verſchwindenſtem Leben blitzähnlich vor uns.

Dieß ſind die weſentlichſten Seiten, die ich aus der Muſik herausgehört und empfunden, und die allgemeinen Geſichtspunkte, die ich mir abſtrahirt und zu unſerer gegenwärtigen Betrachtung zuſammengeſtellt habe.

Drittes Kapitel.

Die Poesie.

Einleitung.

1. Der Tempel der klassischen Architektur fordert einen Gott, der ihm inwohnt; die Skulptur stellt denselben in plastischer Schönheit hin, und giebt dem Material, das sie dazu verwendet, Formen, die nicht ihrer Natur nach dem Geistigen äußerlich bleiben, sondern die dem bestimmten Inhalte selbst immanente Gestalt sind. Die Leiblichkeit aber und Sinnlichkeit, sowie die ideale Allgemeinheit der Skulpturgestalt hat sich gegenüber Theils das subjektiv Innerliche, Theils die Partikularität des Besonderen, in deren Elemente sowohl der Gehalt des religiösen als auch des weltlichen Lebens durch eine neue Kunst Wirklichkeit gewinnen muß. Diese ebenso subjektive als partikulär charakteristische Ausdrucksweise bringt im Principe der bildenden Künste selbst die Malerei hinzu, indem sie die reale Aeußerlichkeit der Gestalt zur ideelleren Farbenerscheinung herabsetzt und den Ausdruck der inneren Seele zum Mittelpunkte der Darstellung macht. Die allgemeine Sphäre jedoch, in welcher sich diese Künste, die eine im symbolischen, die andere im plastisch idealen, die dritte im romantischen Typus bewegen, ist die sinnliche Außengestalt des Geistes und der Naturdinge.

Nun hat aber der geistige Inhalt, als wesentlich dem Innern des Bewußtseyns angehörig, an dem bloßen Elemente der äußeren Erscheinung und dem Anschauen, welchem die Außengestalt sich dar-

bietet, ein für das Innere zugleich fremdes Daſeyn, aus dem die Kunſt ihre Konceptionen deshalb wieder herausziehn muß, um ſie in ein Bereich hineinzuverlegen, das ſowohl dem Material als der Ausdrucksart nach für ſich ſelbſt innerlicher und ideeller Art iſt. Dieß war der Schritt, welchen wir die Muſik vorwärts thun ſahen, inſofern ſie das Innerliche als ſolches und die ſubjektive Empfindung, ſtatt in anſchaubaren Geſtalten, in den Figuratio-nen des in ſich erzitternden Klingens für das Innere machte. Doch trat auch ſie dadurch in ein anderes Extrem, in die un-explicirte ſubjektive Koncentration herüber, deren Inhalt in den Tönen eine nur ſelbſt wieder ſymboliſche Aeußerung fand. Denn der Ton für ſich genommen iſt inhaltslos und hat ſeine Be-ſtimmtheit in Zahlenverhältniſſen, ſo daß nun das Qualitative des geiſtigen Gehaltes dieſen quantitativeu Verhältniſſen, welche ſich zu weſentlichen Unterſchieden, Gegenſätzen und Vermitte-lung aufthun, wohl im Allgemeinen entſpricht, in ſeiner quali-tativen Beſtimmtheit aber nicht durch den Ton vollſtändig kann ausgeprägt werden. Soll daher dieſe Seite nicht durchaus feh-len, ſo muß ſich die Muſik ihrer Einſeitigkeit wegen die ge-nauere Bezeichnung des Wortes zu Hülfe rufen, und fordert zum feſteren Anſchluß an die Beſonderheit und den charakteriſti-ſchen Ausdruck des Inhalts einen Text, der für das Subjektive, das ſich durch die Töne hinergießt, erſt die nähere Erfüllung giebt. Durch dieſes Ausſprechen von Vorſtellungen und Em-pfindungen ſtellt ſich nun zwar die abſtrakte Innerlichkeit der Muſik zu einer klareren und feſteren Explikation heraus, was aber von ihr ausgebildet wird iſt Theils nicht die Seite der Vorſtellung und deren kunſtgemäße Form, ſondern nur die begleitende Innerlichkeit als ſolche, Theils entſchlägt die Muſik ſich überhaupt der Verbindung mit dem Wort, um ſich in ihrem eigenen Kreiſe des Tönens hemmungslos umherzubewegen. Da-durch trennt ſich das Bereich der Vorſtellung, die nicht bei der abſtrakteren Innerlichkeit als ſolchen ſtehen bleibt, ſondern ihre

Welt sich als eine konkrete Wirklichkeit ausgestaltet, auch ihrer Seits gleichfalls von der Musik los, und giebt sich in der Dichtkunst für sich eine kunstgemäße Existenz.

Die Poesie nun, die redende Kunst, ist das Dritte, die Totalität, welche die Extreme der bildenden Künste und der Musik auf einer höheren Stufe, in dem Gebiete der geistigen Innerlichkeit selber, in sich vereinigt. Denn einer Seits enthält die Dichtkunst wie die Musik das Princip, des sich Vernehmens des Innern als Innern, das der Baukunst, Skulptur und Malerei abgeht, anderer Seits breitet sie sich im Felde des inneren Vorstellens, Anschauens und Empfindens selber zu einer objektiven Welt aus, welche die Bestimmtheit der Skulptur und Malerei nicht durchaus verliert, und die Totalität einer Begebenheit, eine Reihenfolge, einen Wechsel von Gemüthsbewegungen, Leidenschaften, Vorstellungen, und den abgeschlossenen Verlauf einer Handlung vollständiger als irgend eine andere Kunst zu entfalten befähigt ist.

2. Näher aber macht die Poesie die dritte Seite zur Malerei und Musik als den romantischen Künsten aus.

a) Theils nämlich ist ihr Princip überhaupt das der Geistigkeit, die sich nicht mehr zur schweren Materie als solcher herauswendet, um dieselbe wie die Architektur zur analogen Umgebung des Innern symbolisch zu formen, oder wie die Skulptur die dem Geist zugehörige Naturgestalt als räumliche Aeußerlichkeit in die reale Materie hineinzubilden, sondern den Geist mit allen seinen Konceptionen der Phantasie und Kunst, ohne dieselben für die äußere Anschauung sichtbar und leiblich herauszustellen, unmittelbar für den Geist ausspricht. Theils vermag die Poesie nicht nur das subjektive Innre, sondern auch das Besondere und Partikuläre des äußeren Daseyns in einem noch reichhaltigeren Grade als Musik und Malerei sowohl in Form der Innerlichkeit zusammenzufassen, als auch in der Breite einzelner Züge und zufälliger Eigenthümlichkeiten auseinanderzulegen.

b) Als Totalität jedoch iſt die Poeſie nach der anderen Seite von den beſtimmten Künſten, deren Charakter ſie in ſich verbindet, auch wieder weſentlich zu unterſcheiden.

α) Was in dieſer Rückſicht die Malerei angeht, ſo bleibt ſie überall da im Vortheil, wo es darauf ankommt, einen Inhalt auch ſeiner äußeren Erſcheinung nach vor die Anſchauung zu bringen. Denn die Poeſie vermag zwar gleichfalls durch mannigfache Mittel ganz ebenſo zu veranſchaulichen wie in der Phantaſie überhaupt das Princip des Herausſtellens für die Anſchauung liegt, inſofern aber die Vorſtellung, in deren Elemente die Poeſie ſich vornehmlich bewegt, geiſtiger Natur iſt, und ihr deshalb die Allgemeinheit des Denkens zu Gute kommt, iſt ſie die Beſtimmtheit der ſinnlichen Anſchauung zu erreichen unfähig. Auf der anderen Seite fallen in der Poeſie die verſchiedenen Züge, welche ſie, um uns die konkrete Geſtalt eines Inhalts anſchaubar zu machen, herbeiführt, nicht wie in der Malerei als ein und dieſelbe Totalität zuſammen, die vollſtändig als ein Zugleich aller ihrer Einzelheiten vor uns daſteht, ſondern gehn auseinander, da die Vorſtellung das Vielfache, das ſie enthält, nur als Succeſſion geben kann. Doch iſt dieß nur ein Mangel nach der ſinnlichen Seite hin, den der Geiſt wieder zu erſetzen im Stande bleibt. Indem ſich nämlich die Rede auch da, wo ſie eine konkrete Anſchauung hervorzurufen bemüht iſt, ſich nicht an das ſinnliche Aufnehmen einer vorhandenen Aeußerlichkeit, ſondern immer an das Innere, an die geiſtige Anſchauung wendet, ſo ſind die einzelnen Züge, wenn ſie auch nur aufeinander folgen, doch in das Element des in ſich einigen Geiſtes verſetzt, der das Nacheinander zu tilgen, die bunte Reihe zu einem Bilde zuſammenzuziehn, und dieß Bild in der Vorſtellung feſtzuhalten und zu genießen weiß. Außerdem kehrt ſich dieſer Mangel an ſinnlicher Realität und äußerlicher Beſtimmtheit für die Poeſie der Malerei gegenüber ſogleich zu einem unberechenbaren Ueberfluß um. Denn indem ſich die Dichtkunſt der maleriſchen

Beschränkung auf einen bestimmten Raum, und mehr noch auf einen bestimmten Moment einer Situation oder Handlung entreißt, so wird ihr dadurch die Möglichkeit geboten, einen Gegenstand in seiner ganzen innerlichen Tiefe, wie in der Breite seiner zeitlichen Entfaltung darzustellen. Das Wahrhaftige ist schlechthin konkret in dem Sinne, daß es eine Einheit wesentlicher Bestimmungen in sich faßt. Als erscheinend aber entwikkeln sich dieselben nicht nur im Nebeneinander des Raums, sondern in einer zeitlichen Folge als eine Geschichte, deren Verlauf die Malerei nur in ungehöriger Weise zu vergegenwärtigen vermag. Schon jeder Halm, jeder Baum hat in diesem Sinne seine Geschichte, eine Veränderung, Folge und abgeschlossene Totalität unterschiedener Zustände. Mehr noch ist dieß im Gebiete des Geistes der Fall, der als wirklicher erscheinender Geist erschöpfend nur kann dargestellt werden, wenn er uns als solch ein Verlauf vor die Vorstellung kommt.

β) Mit der Musik hat, wie wir sahen, die Poesie als äußerliches Material das Tönen gemeinschaftlich. Die ganz äußerliche, im schlechten Sinne des Wortes objektive Materie verfliegt in der Stufenfolge der besonderen Künste zuletzt in dem subjektiven Elemente des Klangs, der sich der Sichtbarkeit entzieht, und das Innere nur dem Innern vernehmbar macht. Für die Musik aber ist die Gestaltung dieses Tönens als Tönens der wesentliche Zweck. Denn obschon die Seele in dem Gang und Lauf der Melodie und ihrer harmonischen Grundverhältnisse das Innere der Gegenstände oder ihr eigenes Innere sich zur Empfindung bringt, so ist es doch nicht das Innere als solches, sondern die mit ihrem Tönen aufs innigste verwebte Seele, die Gestaltung dieses musikalischen Ausdrucks, was der Musik ihren eigentlichen Charakter giebt. Dieß ist sosehr der Fall, daß die Musik, jemehr in ihr die Einlebung des Innern in das Bereich der Töne statt des Geistigen als solchen überwiegt, um so mehr zur Musik und selbstständigen Kunst

wird. Deshalb aber iſt ſie auch nur in relativer Weiſe befähigt, die Mannigfaltigkeit geiſtiger Vorſtellungen und Anſchauungen, die weite Ausbreitung des in ſich erfüllten Bewußtſeyns in ſich aufzunehmen, und bleibt mit ihrem Ausdrucke bei der abſtrakteren Allgemeinheit deſſen, was ſie als Inhalt ergreift, und der unbeſtimmteren Innigkeit des Gemüths ſtehen. In demſelben Grade nun, in welchem der Geiſt ſich die abſtraktere Allgemeinheit zu einer konkreten Totalität der Vorſtellungen, Zwecke, Handlungen, Ereigniſſe ausbildet, und zu deren Geſtaltung ſich auch die vereinzelnde Anſchauung beigiebt, verläßt er nicht nur die bloß empfindende Innerlichkeit, und arbeitet dieſelbe zu einer gleichfalls im Innern der Phantaſie ſelber entfalteten Welt objektiver Wirklichkeit heraus, ſondern muß es nun eben dieſer Ausgeſtaltung wegen aufgeben, den dadurch neu gewonnenen Reichthum des Geiſtes auch ganz und ausſchließlich durch Tonverhältniſſe ausdrücken zu wollen. Wie das Material der Skulptur zu arm iſt, um die volleren Erſcheinungen, welche die Malerei in's Leben zu rufen die Aufgabe hat, in ſich darſtellen zu können, ſo ſind jetzt auch die Tonverhältniſſe und der melodiſche Ausdruck nicht mehr im Stande, die dichteriſchen Phantaſiegebilde vollſtändig zu realiſiren. Denn dieſe haben Theils die genauere bewußte Beſtimmtheit von Vorſtellungen, Theils die für die innere Anſchauung ausgeprägte Geſtalt äußerlicher Erſcheinung. Der Geiſt zieht deshalb ſeinen Inhalt aus dem Tone als ſolchen heraus, und giebt ſich durch Worte kund, die zwar das Element des Klanges nicht ganz verlaſſen, aber zum bloß äußeren Zeichen der Mittheilung herabſinken. Durch dieſe Erfüllung nämlich mit geiſtigen Vorſtellungen wird der Ton zum Wortlaut, und das Wort wiederum aus einem Selbſtzwecke zu einem für ſich ſelbſtſtändigkeitsloſen Mittel geiſtiger Aeußerung. Dieß bringt nach dem, was wir ſchon früher feſtſtellten, den weſentlichen Unterſchied von Muſik und Poeſie hervor. Der Inhalt der redenden Kunſt iſt die geſammte Welt

der phantasiereich ausgebildeten Vorstellungen, das bei sich selbst seyende Geistige, das in diesem geistigen Elemente bleibt, und wenn es zu einer Aeußerlichkeit sich hinausbewegt, dieselbe nur noch als ein von dem Inhalte selber verschiedenes Zeichen benutzt. Mit der Musik giebt die Kunst die Einsenkung des Geistigen in eine auch sinnlich sichtbare, gegenwärtige Gestalt auf; in der Poesie verläßt sie auch das entgegengesetzte Element des Tönens und Vernehmens wenigstens insoweit, als dieses Tönen nicht mehr zur gemäßen Aeußerlichkeit und dem alleinigen Ausdrucke des Inhalts umgestaltet wird. Das Innere äußert sich daher wohl, aber es will in der, wenn auch ideelleren, Sinnlichkeit des Tons nicht sein wirkliches Daseyn finden, das es allein in sich selber sucht, um den Gehalt des Geistes, wie er im Innern der Phantasie als Phantasie ist, auszusprechen.

c) Sehn wir uns drittens endlich nach dem eigenthümlichen Charakter der Poesie in diesem Unterschiede von Musik und Malerei, sowie den übrigen bildenden Künste um, so liegt derselbe einfach in der eben angedeuteten Herabsetzung der sinnlichen Erscheinungsweise und Ausgestaltung alles poetischen Inhalts. Wenn nämlich der Ton nicht mehr wie in der Musik, oder wie die Farbe in der Malerei den ganzen Inhalt in sich aufnimmt und darstellt, so fällt hier nothwendig die musikalische Behandlung desselben nach Seiten des Taktes sowie der Harmonie und Melodie fort, und läßt nur noch im Allgemeinen die Figuration des Zeitmaaßes der Sylben und Wörter, sowie den Rhythmus, Wohlklang u. s. s. übrig. Und zwar nicht als das eigentliche Element für den Inhalt, sondern als eine accidentellere Aeußerlichkeit, welche eine Kunstform nur noch annimmt, weil die Kunst keine Außenseite sich schlechthin zufällig nach eigenem Belieben ergehn lassen darf.

α) Bei dieser Zurückziehung des geistigen Inhalts aus dem sinnlichen Material fragt es sich nun sogleich, was denn jetzt in der Poesie, wenn es der Ton nicht seyn soll, die eigentliche

Aeußerlichkeit und Objektivität ausmachen werde. Wir können einfach antworten: das innere Vorſtellen und Anſchauen ſelbſt. Die geiſtigen Formen ſind es, die ſich an die Stelle des Sinnlichen ſetzen, und das zu geſtaltende Material, wie früher Marmor, Erz, Farbe, und die muſikaliſchen Töne abgeben. Denn wir müſſen uns hier nicht dadurch irre führen laſſen, daß man ſagen kann, Vorſtellungen und Anſchauungen ſeyen ja der Inhalt der Poeſie. Dieß iſt allerdings, wie ſich ſpäter noch ausführlicher zeigen wird, richtig; ebenſo weſentlich ſteht aber auch zu behaupten, daß die Vorſtellung, die Anſchauung, Empfindung u. ſ. f. die ſpecifiſchen Formen ſeyen, in denen von der Poeſie jeder Inhalt gefaßt und zur Darſtellung gebracht wird, ſo daß dieſe Formen, da die ſinnliche Seite der Mittheilung das nur Beiherſpielende bleibt, das eigentliche Material liefern, welches der Dichter künſtleriſch zu behandeln hat. Die Sache, der Inhalt ſoll zwar auch in der Poeſie zur Gegenſtändlichkeit für den Geiſt gelangen, die Objektivität jedoch vertauſcht ihre bisherige äußere Realität mit der innern, und erhält ein Daſeyn nur im Bewußtſeyn ſelbſt, als etwas bloß geiſtig Vorgeſtelltes und Angeſchautes. Der Geiſt wird ſo auf ſeinem eigenen Boden ſich gegenſtändlich und hat das ſprachliche Element nur als Mittel, Theils der Mittheilung, Theils der unmittelbaren Aeußerlichkeit, aus welcher er, als aus einem bloßen Zeichen, von Hauſe aus in ſich zurückgegangen iſt. Deshalb bleibt es auch für das eigentlich Poetiſche gleichgültig, ob ein Dichtwerk geleſen oder angehört wird, und es kann auch ohne weſentliche Verkümmerung ſeines Werthes in andere Sprachen überſetzt, aus gebundener in ungebundene Rede übertragen, und ſomit in ganz andere Verhältniſſe des Tönens gebracht werden.

β) Weiter nun zweitens fragt es ſich, für was denn das innere Vorſtellen als Material und Form in der Poeſie anzuwenden ſey. Für das an und für ſich Wahrhafte der geiſtigen Intereſſen überhaupt, doch nicht nur für das Subſtantielle

derselben in ihrer Allgemeinheit symbolischer Andeutung oder klassischen Besonderung, sondern ebenso für alles Specielle auch und Partikuläre, was in diesem Substantiellen liegt, und damit für Alles fast, was den Geist auf irgend eine Weise interessirt und beschäftigt. Die redende Kunst hat deswegen in Ansehung ihres Inhalts sowohl, als auch der Weise, denselben zu exponiren, ein unermeßliches und weiteres Feld als die übrigen Künste. Jeder Inhalt, alle geistigen und natürlichen Dinge, Begebenheiten, Geschichten, Thaten, Handlungen, innere und äußere Zustände lassen sich in die Poesie hineinziehn und von ihr gestalten.

γ) Dieser verschiedenartigste Stoff nun aber wird nicht schon dadurch, daß er überhaupt in die Vorstellung aufgenommen ist, poetisch, denn auch das gewöhnliche Bewußtseyn kann sich ganz denselben Gehalt zu Vorstellungen ausbilden, und zu Anschauungen vereinzeln, ohne daß etwas Poetisches zu Stande kommt. In dieser Rücksicht nannten wir die Vorstellung vorhin nur das Material und Element, das erst, insofern es durch die Kunst eine neue Gestalt annimmt, zu einer der Poesie gemäßen Form wird, wie auch Farbe und Ton nicht unmittelbar als Farbe und Ton bereits malerisch und musikalisch sind. Wir können diesen Unterschied allgemein so fassen, daß es nicht die Vorstellung als solche, sondern die künstlerische Phantasie sey, welche einen Inhalt poetisch mache, wenn nämlich die Phantasie denselben so ergreift, daß er sich, statt als architektonische, skulpturmäßig plastische und malerische Gestalt dazustehn oder als musikalische Töne zu verklingen, in der Rede, in Worten und deren sprachlich schöner Zusammenfügung mittheilen läßt.

Die nächste Forderung, welche hiedurch nothwendig wird, beschränkt sich einer Seits darauf, daß der Inhalt weder in den Verhältnissen des verständigen oder spekulativen Denkens, noch in der Form wortloser Empfindung, oder bloß äußerlich

ſinnlicher Deutlichkeit und Genauigkeit aufgefaßt ſey, anderer Seits, daß er nicht in der Zufälligkeit, Zerſplitterung und Relativität der endlichen Wirklichkeit überhaupt in die Vorſtellung eingehe. Die poetiſche Phantaſie hat in dieſer Rückſicht einmal die Mitte zu halten zwiſchen der abſtrakten Allgemeinheit des Denkens, und der ſinnlich konkreten Leiblichkeit, ſoweit wir letztere in den Darſtellungen der bildenden Künſte haben kennen lernen, das andere Mal muß ſie überhaupt den Forderungen Genüge thun, welche wir im erſten Theile bereits für jedes Kunſtgebilde aufſtellten; d. h. ſie muß in ihrem Inhalte Zweck für ſich ſelbſt ſeyn, und alles, was ſie ergreifen mag, in rein theoretiſchem Intereſſe als eine in ſich ſelbſtſtändige, in ſich geſchloſſene Welt ausbilden. Denn nur in dieſem Falle iſt, wie die Kunſt es verlangt, der Inhalt durch die Art ſeiner Darſtellung ein organiſches Ganzes, das in ſeinen Theilen den Anſchein eines engen Zuſammenhangs und Zuſammenhalts giebt, und, der Welt relativer Abhängigkeiten gegenüber, frei für ſich nur um ſeiner ſelbſt willen daſteht.

3. Der letzte Punkt, den wir noch ſchließlich in Rückſicht auf den Unterſchied der Poeſie von den übrigen Künſten zu beſprechen haben, betrifft gleichfalls das veränderte Verhältniß, in welches die dichteriſche Phantaſie ihre Gebilde zu dem äußeren Material der Darſtellung bringt.

Die bisher betrachteten Künſte machten vollſtändig Ernſt mit dem ſinnlichen Element, in welchem ſie ſich bewegten, inſofern ſie dem Inhalte nur eine Geſtalt gaben, welche durchweg konnte von den aufgethürmten ſchweren Maſſen, dem Erz, Marmor, Holz, den Farben und Tönen aufgenommen und ausgeprägt werden. Nun hat in gewiſſem Sinne freilich auch die Poeſie eine ähnliche Pflicht zu erfüllen. Denn ſie muß dichtend ſtets darauf bedacht ſeyn, daß ihre Geſtaltungen nur durch die ſprachliche Mittheilung dem Geiſte kund werden ſollen. Dennoch verändert ſich hier das ganze Verhältniß.

a) Bei der Wichtigkeit nämlich, welche die sinnliche Seite in den bildenden Künsten und der Musik erhält, entspricht nun, der specifischen Bestimmtheit dieses Materials wegen, auch nur ein begrenzter Kreis von Darstellungen vollständig dem besondern, realen Daseyn in Stein, Farbe oder Ton, so daß dadurch der Inhalt und die künstlerische Auffassungsweise der bisher betrachteten Künste in gewisse Schranken eingehegt wird. Dieß war der Grund, weshalb wir jede der bestimmten Künste nur mit irgend einer der besonderen Kunstformen, zu deren gemäßer Ausdrückung diese und nicht auch die andere Kunst, am fähigsten erschien, in engen Zusammenhang brachten. Die Architektur mit dem Symbolischen, die Skulptur mit dem Klassischen, Malerei und Musik mit der romantischen Form. Zwar griffen die besonderen Künste diesseits und jenseits ihres eigentlichen Bereichs auch in die anderen Kunstformen hinüber, weshalb wir ebenso von klassischer und romantischer Baukunst, von symbolischer und christlicher Skulptur sprechen konnten, und auch der klassischen Malerei und Musik Erwähnung thun mußten; diese Abzweigungen aber waren, statt den eigentlichen Gipfel zu erreichen, Theils nur vorbereitende Versuche untergeordneter Anfänge, oder sie zeigten ein beginnendes Ueberschreiten einer Kunst, in welchem dieselbe einen Inhalt und eine Behandlungsweise des Materials ergriff, deren Typus vollständig auszubilden erst einer weiteren Kunst erlaubt war. — Am ärmsten in dem Ausdrucke ihres Inhalts überhaupt ist die Architektur, reichhaltiger schon die Skulptur, während sich der Umfang der Malerei und Musik am weitesten auszudehnen vermag. Denn mit der steigenden Idealität und vielseitigeren Partikularisirung des äußeren Materials vermehrt sich die Mannigfaltigkeit sowohl des Inhalts als auch der Formen, die derselbe annimmt. Die Poesie nun streift sich von solcher Wichtigkeit des Materials überhaupt in der Weise los, daß die Bestimmtheit ihrer sinnlichen Aeußerungsart keinen Grund mehr für die Beschränkung auf einen

ſpecifiſchen Inhalt und abgegrenzten Kreis der Auffaſſung und Darſtellung abgeben kann. Sie iſt deshalb auch an keine beſtimmte Kunſtform ausſchließlicher gebunden, ſondern wird die allgemeine Kunſt, welche jeden Inhalt, der nur überhaupt in die Phantaſie einzugehn im Stande iſt, in jeder Form geſtalten und ausſprechen kann, da ihr eigentliches Material die Phantaſie ſelber bleibt, dieſe allgemeine Grundlage aller beſonderen Kunſtformen und einzelnen Künſte.

Das Aehnliche haben wir bereits in einem anderen Gebiete beim Schluſſe der beſonderen Kunſtformen geſehn, deren letzten Standpunkt wir darin ſuchten, daß die Kunſt ſich von der ſpeciellen Darſtellungsweiſe in einer ihrer Formen unabhängig machte, und über dem Kreiſe dieſer Totalität von Beſonderheiten ſtand. Die Möglichkeit ſolch einer allſeitigen Ausbildung liegt unter den beſtimmten Künſten von Hauſe aus allein im Weſen der Poeſie, und bethätigt ſich deshalb im Verlauf der dichteriſchen Produktion Theils durch die wirkliche Ausgeſtaltung jeder beſondern Form, Theils durch die Befreiung aus der Befangenheit in dem für ſich abgeſchloſſenen Typus des entweder ſymboliſchen, oder klaſſiſchen und romantiſchen Charakters der Auffaſſung und des Inhalts.

b) Hieraus läßt ſich nun auch zugleich die Stellung rechtfertigen, welche wir der Dichtkunſt in der wiſſenſchaftlichen Entwickelung gegeben haben. Denn da die Poeſie ſich mehr, als dieß in irgend einer der anderen Produktionsweiſen von Kunſtwerken der Fall ſeyn kann, mit dem Allgemeinen der Kunſt als ſolcher zu thun macht, ſo könnte es ſcheinen, daß die wiſſenſchaftliche Erörterung mit ihr zu beginnen habe, um dann erſt in die Beſonderung einzugehn, zu welcher das ſpecifiſche ſinnliche Material die übrigen Künſte auseinandertreten läßt. Nach dem jedoch, was wir bereits bei den beſonderen Kunſtformen geſehn haben, beſteht der philoſophiſche Entfaltungsgang einer Seits in einer Vertiefung des geiſtigen Gehaltes, anderer Seits in dem

Erweis, daß die Kunst ihren gemäßen Inhalt zunächst nur suche, sodann ihn finde, und endlich überschreite. Dieser Begriff des Schönen und der Kunst muß sich nun ebenso auch in den Künsten selbst geltend machen. Wir begannen deshalb mit der Architektur, welche der vollständigen Darstellung des Geistigen in einem sinnlichen Element nur zustrebt, so daß die Kunst bei der echten Ineinsbildung erst durch die Skulptur anlangt, und mit der Malerei und Musik, um der Innerlichkeit und Subjektivität ihres Gehalts willen, die vollbrachte Einigung sowohl nach Seiten der Konception als der sinnlichen Ausführung wieder aufzulösen beginnt. Diesen letzteren Charakter nun stellt die Poesie am schärfsten heraus, insofern sie in ihrer Kunstverkörperung wesentlich als ein Herausgehn aus der realen Sinnlichkeit und Herabsetzen derselben, nicht aber als ein Produciren zu fassen ist, das in die Verleiblichung und Bewegung im Aeußerlichen noch nicht einzugehen wagt. Um diese Befreiung wissenschaftlich expliciren zu können, muß aber das vorher schon erörtert seyn, wovon die Kunst sich zu loszumachen unternimmt. In der gleichen Weise verhält es sich mit dem Umstande, daß die Poesie die Totalität des Inhalts und der Kunstformen in sich aufzunehmen im Stande ist. Auch dieß haben wir als das Erringen einer Totalität anzusehn, das wissenschaftlich nur als Aufheben der Beschränktheit im Besondern kann dargethan werden, wozu wiederum die vorausgegangene Betrachtung der Einseitigkeiten gehört, deren alleinige Gültigkeit durch die Totalität negirt wird.

Nur durch diesen Gang der Betrachtung ergiebt sich dann auch die Poesie als diejenige besondere Kunst, an welcher zugleich die Kunst selbst sich aufzulösen beginnt, und für das philosophische Erkennen ihren Uebergangspunkt zur religiösen Vorstellung als solcher, sowie zur Prosa des wissenschaftlichen Denkens erhält. Die Grenzgebiete der Welt des Schönen sind, wie wir früher sahen, auf der einen Seite die Prosa der End-

lichkeit und des gewöhnlichen Bewußtseyns, aus der die Kunst sich zur Wahrheit herausringt, auf der anderen Seite die höheren Sphären der Religion und Wissenschaft, in welche sie zu einem sinnlichkeitsloseren Erfassen des Absoluten übergeht.

c) Wie vollständig deshalb auch die Poesie die ganze Totalität des Schönen noch einmal in geistigster Weise producirt, so macht dennoch die Geistigkeit gerade zugleich den Mangel dieses letzten Kunstgebiets aus. Wir können innerhalb des Systems der Künste die Dichtkunst in dieser Rücksicht der Architektur direkt entgegenstellen. Die Baukunst nämlich vermag das objektive Material noch dem geistigen Gehalt nicht so zu unterwerfen, daß sie dasselbe zur adäquaten Gestalt des Geistes zu formiren im Stande wäre; die Poesie umgekehrt geht in der negativen Behandlung ihres sinnlichen Elementes so weit, daß sie das Entgegengesetzte der schweren räumlichen Materie, den Ton, statt ihn, wie es die Baukunst mit ihrem Material thut, zu einem andeutenden Symbol zu gestalten, vielmehr zu einem bedeutungslosen Zeichen herabbringt. Dadurch löst sie aber die Verschmelzung der geistigen Innerlichkeit und des äußern Daseyns in einem Grade auf, welcher dem ursprünglichen Begriffe der Kunst nicht mehr zu entsprechen anfängt, so daß nun die Poesie Gefahr läuft, sich überhaupt aus der Region des Sinnlichen ganz in das Geistige hineinzuverlieren. Die schöne Mitte zwischen diesen Extremen der Baukunst und Poesie halten die Skulptur, Malerei und Musik, indem jede dieser Künste den geistigen Gehalt noch ganz in ein natürliches Element hineinarbeitet und gleichmäßig den Sinnen wie dem Geiste erfaßbar macht. Denn obschon Malerei und Musik, als die romantischen Künste, ein bereits ideelleres Material ergreifen, so ersetzen sie dennoch die Unmittelbarkeit des Daseyns, die sich in dieser gesteigerten Idealität zu verflüchtigen beginnt, auf der anderen Seite wiederum durch die Fülle der Partikularität und die mannigfaltigere Gestaltbarkeit, deren die

Farbe und der Ton sich in reicherer Weise, als es für das Material der Skulptur erforderlich ist, fähig erweisen.

Die Poesie sucht nun zwar ihrer Seits gleichfalls nach einem Ersatze, insofern sie die objektive Welt in einer Breite und Vielseitigkeit vor Augen bringt, welche selbst die Malerei, wenigstens in ein und demselben Werke, nicht zu erreichen weiß, doch dieß bleibt immer nur eine Realität des innern Bewußtseyns, und wenn die Poesie auch im Bedürfniß der Kunstverkörperung auf einen verstärkten sinnlichen Eindruck losgeht, so vermag sie doch denselben Theils nur durch die von der Musik und Malerei erborgten, ihr selbst aber fremden Mittel zu Stande zu bringen, Theils muß sie, um sich selbst als echte Poesie zu erhalten, diese Schwesterkünste nur immer als dienend hinzutreten lassen, und die geistige Vorstellung dagegen, die Phantasie die zur inneren Phantasie spricht, als eigentliche Hauptsache, um welche es zu thun ist, herausheben.

Soviel im Allgemeinen von dem begriffsmäßigen Verhältniß der Poesie zu den übrigen Künsten. Was nun die nähere Betrachtung der Dichtkunst selber angeht, so müssen wir dieselbe nach folgenden Gesichtspunkten ordnen.

Wir haben gesehn, daß in der Poesie das innere Vorstellen selbst sowohl den Inhalt als auch das Material abgiebt. Indem das Vorstellen jedoch auch außerhalb der Kunst bereits die geläufigste Weise des Bewußtseyns ist, so müssen wir uns zunächst der Aufgabe unterziehn, die poetische Vorstellung von der prosaischen abzuscheiden. Bei diesem inneren poetischen Vorstellen allein darf aber die Dichtkunst nicht stehn bleiben, sondern muß ihre Gestaltungen dem sprachlichen Ausdruck anvertraun. Hiernach hat sie wiederum eine doppelte Pflicht zu übernehmen. Einer Seits nämlich muß sie bereits ihr inneres Bilden so einrichten, daß es sich der sprachlichen Mittheilung vollständig fügen kann; anderer Seits darf sie dieß sprachliche Element selbst nicht so belassen, wie es von dem gewöhnlichen Bewußtseyn ge-

braucht wird, ſondern muß es poetiſch behandeln, um ſich ſowohl in der Wahl und Stellung, als auch im Klang der Wörter von der proſaiſchen Ausdrucksweiſe zu unterſcheiden.

Da ſie nun aber, ihrer ſprachlichen Aeußerung ohnerachtet, am meiſten von den Bedingungen und Schranken frei iſt, welche die Beſonderheit des Materials den übrigen Künſten auferlegt, ſo behält die Poeſie die ausgedehnteſte Möglichkeit, vollſtändig alle die verſchiedenen Gattungen auszubilden, welche das Kunſtwerk, unabhängig von der Einſeitigkeit einer beſondern Kunſt, annehmen kann, und zeigt deshalb die vollendeteſte Gliederung unterſchiedener Gattungen der Poeſie.

Hiernach haben wir im weiteren Verlauf

Erſtens vom Poetiſchen überhaupt und dem poetiſchen Kunſtwerk zu ſprechen;

Zweitens von dem poetiſchen Ausdruck;

Drittens von der Eintheilung der Dichtkunſt in epiſche, lyriſche und dramatiſche Poeſie.

I.

Das poetische Kunstwerk im Unterschiede des prosaischen.

Das Poetische als solches zu definiren oder eine Beschreibung von dem, was dichterisch sey, zu geben, abhorresciren fast alle, welche über Poesie geschrieben haben. Und in der That, wenn man von der Poesie als Dichtkunst zu sprechen anfängt, und nicht vorher bereits abgehandelt hat, was Inhalt und Vorstellungsweise der Kuust überhaupt sey, wird es höchst schwierig, festzustellen, worin man das eigentliche Wesen des Poetischen zu suchen habe. Hauptsächlich aber wächst die Mißlichkeit der Aufgabe, wenn man von der individuellen Beschaffenheit einzelner Produkte ausgeht, und nun aus dieser Bekanntschaft heraus etwas Allgemeines, das für die verschiedensten Gattungen und Arten Gültigkeit behalten soll, aussagen will. So gelten z. B. die heterogensten Werke für Gedichte. Setzt man nun solche Annahme voraus, und fragt dann, nach welchem Rechte dergleichen Produktionen als Gedichte dürften anerkannt werden, so tritt sogleich die eben angedeutete Schwierigkeit ein. Glücklicher Weise können wir derselben an dieser Stelle ausweichen. Einer Seits nämlich sind wir überhaupt nicht von den einzelnen Erscheinungen her bei dem allgemeinen Begriff der Sache angelangt, sondern haben umgekehrt aus dem Begriffe die Realität desselben zu entwickeln gesucht; wobei es denn nicht zu fordern ist, daß sich in unserem jetzigen Gebiete z. B. alles, was man so gemeinhin ein Gedicht nennt, unter diesen Begriff subsumiren lasse, insofern die Entscheidung, ob etwas wirklich ein poetisches Produkt sey oder nicht, erst aus dem Begriff selbst zu entnehmen ist. Anderer Seits brauchen wir der Forderung, den Begriff des Poetischen anzugeben, hier nicht mehr Genüge zu thun, weil wir, um diese Aufgabe zu erfüllen, nur alles das

würden wiederholen müſſen, was wir im erſten Theile bereits vom Schönen und dem Ideal überhaupt entwickelt haben. Denn die Natur des Poetiſchen fällt im Allgemeinen mit dem Begriff des Kunſtſchönen und Kunſtwerks überhaupt zuſammen, indem die dichteriſche Phantaſie nicht, wie in den bildenden Künſten und der Muſik durch die Art des Materials, in welchem ſie darzuſtellen gedenkt, in ihrem Schaffen nach vielen Seiten hin eingeengt und zu einſeitigen Richtungen auseinandergetrieben wird, ſondern ſich nur den weſentlichen Forderungen einer idealen und kunſtgemäßen Darſtellung überhaupt zu unterwerfen hat. Ich will deshalb aus den vielfachen Geſichtspunkten, die ſich hier in Anwendung bringen laſſen, nur das Wichtigſte herausheben; und zwar

erſtens in Bezug auf den Unterſchied der poetiſchen und proſaiſchen Auffaſſungsweiſe, und

zweitens in Anſehung des poetiſchen und proſaiſchen Kunſtwerks; woran wir dann

drittens noch einige Bemerkungen über die ſchaffende Subjektivität, den Dichter, anſchließen wollen.

1. Die poetiſche und proſaiſche Auffaſſung.

a) Was zunächſt den Inhalt angeht, der ſich für die poetiſche Konception eignet, ſo können wir, relativ wenigſtens, ſogleich das Aeußerliche als ſolches, die Naturdinge, ausſchließen; die Poeſie hat nicht Sonne, Berge, Wald, Landſchaften, oder die äußere Menſchengeſtalt, Blut, Nerven, Muskeln u. ſ. f., ſondern geiſtige Intereſſen zu ihrem eigentlichen Gegenſtande. Denn wie ſehr ſie auch das Element der Anſchauung und Veranſchaulichung in ſich trägt, ſo bleibt ſie doch auch in dieſer Rückſicht geiſtige Thätigkeit, und arbeitet nur für die innere Anſchauung, der das Geiſtige näher ſteht und gemäßer iſt als die Außendinge in ihrer konkreten ſinnlichen Erſcheinung. Dieſer geſammte Kreis tritt deshalb in die Poeſie nur ein, inſofern

der Geist in ihm eine Anregung oder ein Material seiner Thätigkeit findet; als Umgebung des Menschen also, als seine Außenwelt, welche nur in Beziehung auf das Innere des Bewußtseyns einen wesentlichen Werth hat, nicht aber auf die Würde Anspruch machen darf, für sich selbst der ausschließliche Gegenstand der Poesie zu werden. Ihr entsprechendes Objekt dagegen ist das unendliche Reich des Geistes. Denn das Wort, dieß bildsamste Material, das dem Geiste unmittelbar angehört, und das allerfähigste ist, die Interessen und Bewegungen desselben in ihrer inneren Lebendigkeit zu fassen, muß, wie es in den übrigen Künsten mit Stein, Farbe, Ton geschieht, auch vorzüglich zu dem Ausdrucke angewendet werden, welchem es sich am meisten gemäß erweist. Nach dieser Seite wird es die Hauptaufgabe der Poesie, die Mächte des geistigen Lebens, und was überhaupt in der menschlichen Leidenschaft und Empfindung auf und niederwogt, oder vor der Betrachtung ruhig vorüberzieht, das allesumfassende Reich menschlicher Vorstellung, Thaten, Handlungen, Schicksale, das Getriebe dieser Welt und die göttliche Weltregierung, zum Bewußtseyn zu bringen. So ist sie die allgemeinste und ausgebreiteteste Lehrerin des Menschengeschlechts gewesen und ist es noch. Denn Lehren und Lernen ist Wissen und Erfahren dessen, was ist. Sterne, Thiere, Pflanzen wissen und erfahren ihr Gesetz nicht; der Mensch aber existirt erst dem Gesetze seines Daseyns gemäß, wenn er weiß, was er selbst und was um ihn her ist; er muß die Mächte kennen, die ihn treiben und lenken, und solch ein Wissen ist es, welches die Poesie in ihrer ersten substantiellen Form giebt.

b) Denselbigen Inhalt aber faßt auch das prosaische Bewußtseyn auf und lehrt sowohl die allgemeinen Gesetze, als sie auch die bunte Welt der einzelnen Erscheinungen zu unterscheiden, zu ordnen und zu deuten versteht; es fragt sich deshalb, wie schon gesagt, bei solcher möglichen Gleichheit des In-

halts, nach dem allgemeinen Unterſchiede der proſaiſchen von der poetiſchen Vorſtellungsweiſe.

α) Die Poeſie iſt älter als das kunſtreich ausgebildete proſaiſche Sprechen. Sie iſt das urſprüngliche Vorſtellen des Wahren, ein Wiſſen, welches das Allgemeine noch nicht von ſeiner lebendigen Exiſtenz im Einzelnen trennt, Geſetz und Erſcheinung, Zweck und Mittel einander noch nicht gegenüberſtellt und aufeinander dann wieder raiſonnirend bezieht, ſondern das Eine nur im Anderen und durch das Andere faßt. Deshalb ſpricht ſie nicht etwa einen für ſich in ſeiner Allgemeinheit bereits erkannten Gehalt nur bildlich aus, im Gegentheil, ſie verweilt, ihrem unmittelbaren Begriff gemäß, in der ſubſtantiellen Einheit, die ſolche Trennung und bloße Beziehung noch nicht gemacht hat.

αα) In dieſer Anſchauungsweiſe ſtellt ſie nun alles, was ſie ergreift, als eine in ſich zuſammengeſchloſſene und dadurch ſelbſtſtändige Totalität hin, welche zwar reichhaltig ſeyn und eine weite Ausbreitung von Verhältniſſen, Individuen, Handlungen, Begebniſſen, Empfindungen und Vorſtellungsarten haben kann, doch dieſen breiten Komplexus als in ſich beſchloſſen, als hervorgebracht, bewegt von dem Einen zeigen muß, deſſen beſondere Aeußerung dieſe oder jene Einzelnheit iſt. So wird das Allgemeine, Vernünftige in der Poeſie nicht in abſtrakter Allgemeinheit und philoſophiſch erwieſenem Zuſammenhange oder verſtändiger Beziehung ſeiner Seiten, ſondern als belebt, erſcheinend, beſeelt, alles beſtimmend, und doch zugleich in einer Weiſe ausgeſprochen, welche die alles befaſſende Einheit, die eigentliche Seele der Belebung, nur geheim von Innen heraus wirken läßt.

ββ) Dieſes Auffaſſen, Geſtalten und Ausſprechen bleibt in der Poeſie rein theoretiſch. Nicht die Sache und deren praktiſche Exiſtenz, ſondern das Bilden und Reden iſt der Zweck der Poeſie. Sie hat begonnen, als der Menſch es unternahm ſich auszu-

sprechen; das Gesprochene ist ihr nur deswegen da, um ausgesprochen zu seyn. Wenn der Mensch selbst mitten innerhalb der praktischen Thätigkeit und Noth einmal zur theoretischen Sammlung übergeht und sich mittheilt, so tritt sogleich ein gebildeter Ausdruck, ein Anklang an das Poetische ein. Hievon liefert, um nur eins zu erwähnen, das durch Herodot uns erhaltene Distichon ein Beispiel, welches den Tod der zu Thermopylä gefallenen Griechen berichtet. Der Inhalt ist ganz einfach gelassen; die trockene Nachricht, mit dreihundert Myriaden hätten hier die Schlacht viertausend Peloponesier gekämpft; das Interesse ist aber, eine Inschrift zu fertigen, die That für die Mitwelt und Nachwelt, rein dieses Sagens wegen, auszusprechen, und so wird der Ausdruck poetisch, d. h. er will sich als ein *ποιεῖν* erweisen, das den Inhalt in seiner Einfachheit läßt, das Aussprechen jedoch absichtlich bildet. Das Wort, das die Vorstellungen faßt, ist sich von so hoher Würde, daß es sich von sonstiger Redeweise zu unterscheiden sucht und zu einem Distichon macht.

γγ) Dadurch bestimmt sich nun auch nach der sprachlichen Seite hin die Poesie als ein eigenes Gebiet, und um sich von dem gewöhnlichen Sprechen abzutrennen, wird die Bildung des Ausdrucks von einem höheren Werth als das bloße Aussprechen. Doch müssen wir in dieser Beziehung, wie in Rücksicht auf die allgemeine Anschauungsweise, wesentlich zwischen einer ursprünglichen Poesie unterscheiden, welche vor der Ausbildung der gewöhnlichen und kunstreichen Prosa liegt, und der dichterischen Auffassung und Sprache, die sich inmitten eines schon vollständig fertigen prosaischen Lebenszustandes und Ausdrucks entwickelt. Die erstere ist absichtslos poetisch im Vorstellen und Sprechen; die letztere dagegen weiß von dem Gebiet, von welchem sie sich loslösen muß, um sich auf den freien Boden der Kunst zu stellen, und bildet sich deshalb im bewußten Unterschiede dem Prosaischen gegenüber aus.

β) Das *proſaiſche* Bewußtſeyn *zweitens*, das die Poeſie von ſich ausſondern muß, bedarf einer ganz anderen Art des Vorſtellens und Redens.

αα) Auf der einen Seite nämlich betrachtet daſſelbe den breiten Stoff der Wirklichkeit nach dem *verſtändigen* Zuſammenhange von Urſach und Wirkung, Zweck und Mittel und ſonſtigen Kategorien des beſchränkten Denkens, überhaupt nach den Verhältniſſen der Aeußerlichkeit und Endlichkeit. Dadurch tritt jedes Beſondere einmal in falſcher Weiſe als ſelbſtſtändig auf, das andere Mal wird es in bloße *Beziehung* auf Anderes gebracht, und damit nur in ſeiner Relativität und Abhängigkeit gefaßt, ohne daß jene freie Einheit zu Stande kommt, die in ſich ſelbſt in allen ihren Verzweigungen und Auseinanderlegungen dennoch ein totales und freies Ganzes bleibt, indem die beſonderen Seiten nur die eigene Explikation und Erſcheinung des *einen* Inhaltes ſind, welcher den Mittelpunkt und die zuſammenhaltende Seele ausmacht, und ſich als dieſe durchdringende Belebung auch wirklich bethätigt. Dieſe Art des verſtändigen Vorſtellens bringt es deshalb nur zu beſonderen Geſetzen der Erſcheinungen, und verharrt nun ebenſo in der Trennung und bloßen Beziehung der partikulären Exiſtenz und des allgemeinen Geſetzes, als ihr auch die Geſetze ſelbſt zu feſten Beſonderheiten auseinanderfallen, deren Verhältniß gleichfalls nur unter der Form der Aeußerlichkeit und Endlichkeit vorgeſtellt wird.

ββ) Anderer Seits läßt das *gewöhnliche* Bewußtſeyn ſich auf den inneren Zuſammenhang, auf das Weſentliche der Dinge, auf Gründe, Urſachen, Zwecke u. ſ. f. gar nicht ein, ſondern begnügt ſich damit, das was iſt und geſchieht, als bloß Einzelnes, d. h. ſeiner bedeutungsloſen Zufälligkeit nach, aufzunehmen. In dieſem Falle wird zwar durch keine verſtändige Scheidung die lebendige Einheit aufgehoben, in welcher

die poetiſche Anſchauung die innere Vernunft der Sache und deren Aeußerung und Daſeyn zuſammenhält, was aber fehlt, iſt eben der Blick in dieſe Vernünftigkeit und Bedeutung der Dinge, die für das Bewußtſeyn damit weſenlos werden, und auf das Intereſſe der Vernunft keinen weiteren Anſpruch machen dürfen. Das Verſtehen einer verſtändig zuſammenhängenden Welt und deren Relationen iſt dann nur mit dem Blick in ein Neben- und Durcheinander von Gleichgültigem vertauſcht, das wohl eine große Breite äußerlicher Lebendigkeit haben kann, aber das tiefere Bedürfniß ſchlechthin unbefriedigt von ſich läßt. Denn die echte Anſchauung und das gediegene Gemüth findet nur da eine Befriedigung, wo es in den Erſcheinungen die entſprechende Realität des Weſentlichen und Wahrhaften ſelber erblickt und empfindet. Das äußerlich Lebendige bleibt dem tieferen Sinne todt, wenn nichts Inneres und in ſich ſelbſt Bedeutungsreiches als die eigentliche Seele hindurchſcheint.

γγ) Dieſe Mängel des verſtändigen Vorſtellens und gewöhnlichen Anſchauens tilgt nun drittens das ſpekulative Denken, und ſteht dadurch von der einen Seite her mit der poetiſchen Phantaſie in Verwandtſchaft. Das vernünftige Erkennen nämlich macht es ſich weder mit der zufälligen Einzelheit zu thun oder überſieht in dem Erſcheinenden das Weſen deſſelben, noch begnügt es ſich mit jenen Trennungen und bloßen Beziehungen der verſtändigen Vorſtellung und Reflexion, ſondern verknüpft das zur freien Totalität, was für die endliche Betrachtung Theils als ſelbſtſtändig auseinanderfällt, Theils in einheitsloſe Relation geſetzt wird. Das Denken aber hat nur Gedanken zu ſeinem Reſultat; es verflüchtigt die Form der Realität zur Form des reinen Begriffs, und wenn es auch die wirklichen Dinge in ihrer weſentlichen Beſonderheit und ihrem wirklichen Daſeyn faßt und erkennt, ſo erhebt es dennoch auch dieß Beſondere in das allgemeine ideelle Element, in welchem allein das Denken bei ſich ſelber iſt. Dadurch entſteht der erſcheinenden Welt gegenüber

ein neues Reich, das wohl die Wahrheit des Wirklichen, aber eine Wahrheit ist, die nicht wieder im Wirklichen selbst als gestaltende Macht und eigene Seele desselben offenbar wird. Das Denken ist nur eine Versöhnung des Wahren und der Realität im Denken; das poetische Schaffen und Bilden aber eine Versöhnung in der wenn auch nur geistig vorgestellten Form realer Erscheinung selber.

γ) Dadurch erhalten wir zwei unterschiedene Sphären des Bewußtseyns, Poesie und Prosa. In frühen Zeiten, in welchen sich eine bestimmte Weltanschauung, ihrem religiösen Glauben und sonstigen Wissen nach, weder zum verständig geordneten Vorstellen und Erkennen fortgebildet, noch die Wirklichkeit der menschlichen Zustände sich einem solchen Wissen gemäß geregelt hat, behält die Poesie leichteres Spiel. Ihr steht dann die Prosa nicht als ein für sich selbstständiges Feld des inneren und äußeren Daseyns gegenüber, das sie erst überwinden muß, sondern ihre Aufgabe beschränkt sich mehr nur auf ein Vertiefen der Bedeutungen und Klären der Gestalten des sonstigen Bewußtseyns. Hat dagegen die Prosa den gesammten Inhalt des Geistes schon in ihre Auffassungsweise hineingezogen und allem und jedem den Stempel derselben eingedrückt, so muß die Poesie das Geschäft einer durchgängigen Umschmelzung und Umprägung übernehmen, und sieht sich bei der Sprödigkeit des Prosaischen nach allen Seiten hin in vielfache Schwierigkeiten verwickelt. Denn sie hat sich nicht nur dem Festhaften der gewöhnlichen Anschauung im Gleichgültigen und Zufälligen zu entreißen, und die Betrachtung des verständigen Zusammenhanges der Dinge zur Vernünftigkeit zu erheben, oder das spekulative Denken zur Phantasie gleichsam im Geiste selber wieder zu verleiblichen, sondern muß ebenso auch in dieser mehrfachen Rücksicht die gewohnte Ausdrucksweise des prosaischen Bewußtseyns zur poetischen umwandeln, und bei aller Absichtlichkeit, welche solch ein Gegensatz nothwendig her-

vorruft, dennoch den Schein der Absichtslosigkeit und ursprünglichen Freiheit, deren die Kunst bedarf, vollständig bewahren.

c) So hätten wir denn jetzt im Allgemeinsten sowohl den Inhalt des Poetischen angegeben, als auch die poetische Form von der prosaischen abgeschieden. Der dritte Punkt endlich, dessen wir noch erwähnen müssen, betrifft die Partikularisation, zu welcher die Poesie mehr noch als die übrigen Künste fortgeht, die eine weniger reichhaltige Entwickelung haben. Die Architektur sehen wir zwar gleichfalls bei den verschiedensten Völkern und in dem ganzen Verlauf der Jahrhunderte erstehen, doch schon die Skulptur erreicht ihren höchsten Gipfelpunkt in der alten Welt, durch die Griechen und Römer, wie die Malerei und Musik in der neueren Zeit durch die christlichen Völker. Die Poesie aber feiert bei allen Nationen und in allen Zeiten fast, welche überhaupt in der Kunst produktiv sind, Epochen des Glanzes und der Blüthe. Denn sie umfaßt den gesammten Menschengeist, und die Menschheit ist vielfach partikularisirt.

α) Da nun die Poesie nicht das Allgemeine in wissenschaftlicher Abstraktion zu ihrem Gegenstande hat, sondern das individualisirte Vernünftige zur Darstellung bringt, so bedarf sie durchweg der Bestimmtheit des Nationalcharakters, aus dem sie hervorgeht, und dessen Gehalt und Weise der Anschauung auch ihren Inhalt und ihre Darstellungsart ausmacht, und geht deshalb zu einer Fülle der Besonderung und Eigenthümlichkeit fort. Morgenländische, italienische, spanische, englische, römische, griechische, deutsche Poesie, alle sind durchaus in Geist, Empfindung, Weltanschauung, Ausdruck u. s. f. verschieden.

Die gleich mannigfaltige Unterschiedenheit macht sich nun auch rücksichtlich der Zeitepochen, in welchen gedichtet wird, geltend. Was z. B. die deutsche Poesie itzt ist, hat sie im Mittelalter oder zur Zeit des dreißigjährigen Krieges nicht seyn können. Die Bestimmungen, die jetzt unser höchstes Interesse erregen, gehören der ganzen gegenwärtigen Zeitentwickelung an, und

so hat jede Zeit ihre weitere oder beschränktere, höhere und freiere oder herabgestimmtere Empfindungsweise, überhaupt ihre besondere Weltanschauung, welche sich gerade durch die Poesie, insofern das Wort den ganzen Menschengeist auszusprechen im Stande ist, am klarsten und vollständigsten zum kunstgemäßen Bewußtseyn bringt. —

β) Unter diesen Nationalcharakteren, Zeitgesinnungen und Weltanschauungen sind dann wieder die einen poetischer als die anderen. So ist z. B. die morgenländische Form des Bewußtseyns im Ganzen poetischer als die abendländische, Griechenland ausgenommen. Das Unzersplitterte, Feste, Eine, Substantielle bleibt im Orient immer die Hauptsache, und solch eine Anschauung ist die von Hause aus gediegenste, wenn sie auch nicht bis zur Freiheit des Ideals hindurchdringt. Das Abendland dagegen, besonders die neuere Zeit geht von der unendlichen Zerstreuung und Partikularisation des Unendlichen aus, wodurch bei der Punktualisirung aller Dinge auch das Endliche für die Vorstellung Selbstständigkeit erhält und doch wieder zur Relativität muß umgebeugt werden, während für die Orientalen nichts eigentlich selbstständig bleibt, sondern alles nur als das Accidentelle erscheint, das in dem Einen und Absoluten, zu welchem es zurückgeführt ist, seine stete Koncentration und letzte Erledigung findet.

γ) Durch diese Mannigfaltigkeit der Volksunterschiede und den Entwickelungsgang im Verlauf der Jahrhunderte zieht sich nun aber als das Gemeinsame, und deshalb auch anderen Nationen und Zeitgesinnungen Verständliche und Genießbare einer Seits das allgemein Menschliche hindurch, anderer Seits das Künstlerische. In dieser doppelten Beziehung besonders ist die griechische Poesie immer von Neuem wieder von den verschiedensten Nationen bewundert und nachgebildet worden, da in ihr das rein Menschliche dem Inhalte wie der künstlerischen Form nach zur schönsten Entfaltung gekommen ist. Doch selbst das Indi-

sche z. B., allem Abstande der Weltanschauung und Darstellungsweise zum Trotz, ist uns nicht gänzlich fremd, und wir können es als einen Hauptvorzug der jetzigen Zeit rühmen, daß in ihr sich der Sinn für die ganze Reichhaltigkeit der Kunst und des menschlichen Geistes überhaupt mehr und mehr aufzuschließen begonnen hat.

Sollen wir nun bei diesem Triebe zur Individualisirung, welchem die Poesie, den angegebenen Seiten nach, durchgängig folgt, hier von der Dichtkunst im Allgemeinen handeln, so bleibt dieß Allgemeine, das als solches könnte festgestellt werden, sehr abstrakt und schaal, und wir müssen deshalb, wenn wir von eigentlicher Poesie sprechen wollen, die Gestaltungen des vorstellenden Geistes immer in nationaler und temporärer Eigenthümlichkeit fassen, und selbst die dichtende subjektive Individualität nicht außer Acht lassen.

Dieß sind die Gesichtspunkte, welche ich in Betreff der poetischen Auffassung überhaupt voraus schicken wollte.

2. Das poetische und prosaische Kunstwerk.

Bei dem inneren Vorstellen als solchen aber kann die Poesie nicht stehen bleiben, sondern muß sich zum poetischen Kunstwerke gliedern und abrunden.

Die vielseitigen Betrachtungen, zu welchen dieser neue Gegenstand auffordert, können wir so zusammenfassen und ordnen, daß wir

Erstens das Wichtigste hervorheben, was das poetische Kunstwerk überhaupt angeht, und dieses sodann

Zweitens von den Hauptgattungen der prosaischen Darstellung abscheiden, insofern dieselben einer künstlerischen Behandlung noch fähig bleibt. Hieraus erst wird sich uns

Drittens der Begriff des freien Kunstwerkes vollständig ergeben.

a) In Rücksicht auf das poetische Kunstwerk im All-

gemeinen brauchen wir nur die Forderung zu wiederholen, daß es, wie jedes andere Produkt der freien Phantasie, zu einer organischen Totalität müsse ausgestaltet und abgeschlossen werden. Diesem Anspruch kann nur in folgender Weise Genüge geschehn.

α) Erstens muß dasjenige, was den durchgreifenden Inhalt ausmacht, sey es ein bestimmter Zweck des Handelns und Begebens, oder eine bestimmte Empfindung und Leidenschaft, vor allem Einheit in sich selbst haben.

αα) Auf dieses Eine muß sich dann alles Uebrige beziehen und damit in konkretem freiem Zusammenhange stehn. Dieß ist nur dadurch möglich, daß der gewählte Inhalt nicht als abstraktes Allgemeines gefaßt wird, sondern als menschliches Handeln und Empfinden, als Zweck und Leidenschaft, welche dem Geist, dem Gemüth, dem Wollen bestimmter Individuen angehören, und aus dem eigenen Boden dieser individuellen Natur selbst entspringen.

ββ) Das Allgemeine, das zur Darstellung gelangen soll, und die Individuen, in deren Charakter, Begebnissen und Handlungen es zur poetischen Erscheinung heraustritt, dürfen deshalb nicht auseinander fallen, oder so bezogen seyn, daß die Individuen nur abstrakten Allgemeinheiten dienstbar werden, sondern beide Seiten müssen lebendig in einander verwebt bleiben. So ist in der Iliade z. B. der Kampf der Griechen und Troer und der Sieg der Hellenen an den Zorn des Achilles geknüpft, welcher dadurch den zusammenhaltenden Mittelpunkt des Ganzen abgiebt. Allerdings finden sich auch poetische Werke, in welchen der Grundinhalt Theils überhaupt allgemeinerer Art ist, Theils auch für sich in bedeutenderer Allgemeinheit ausgeführt wird, wie z. B. in Dante's großem epischen Gedichte, das die ganze göttliche Welt durchschreitet und nun die verschiedenartigsten Individuen im Verhältniß zu den Höllenstrafen, dem Fegefeuer und den Segnungen des Paradieses darstellt. Aber auch hier ist kein abstraktes Auseinanderfallen dieser Seiten und keine bloße Dienstbar-

keit der einzelnen Subjekte vorhanden. Denn in der christlichen Welt ist das Subjekt nicht als bloße Accidenz der Gottheit zu fassen, sondern als unendlicher Zweck in sich selbst, so daß hier der allgemeine Zweck, die göttliche Gerechtigkeit im Verdammen und Seligsprechen, zugleich als die immanente Sache, das ewige Interesse und Seyn des Einzelnen selber erscheinen kann. Es ist in dieser göttlichen Welt schlechthin um das Individuum zu thun: im Staate kann es wohl aufgeopfert werden, um das Allgemeine, den Staat zu retten, in Bezug auf Gott aber und in dem Reiche Gottes ist es an und für sich Selbstzweck.

γγ) Drittens jedoch muß nun auch das Allgemeine, das den Inhalt für die menschliche Empfindung und Handlung liefert, als selbstständig, in sich fertig und vollendet dastehn, und eine abgeschlossene Welt für sich ausmachen. Hören wir z. B. in unseren Tagen von einem Officier, General, Beamten, Professor u. s. f., und stellen wir uns vor, was dergleichen Figuren und Charaktere in ihren Zuständen und Umgebungen zu wollen und zu vollbringen im Stande sind, so haben wir nur einen Inhalt des Interesses und der Thätigkeit vor uns, der Theils nichts für sich Abgerundetes und Selbstständiges ist, sondern in unendlich mannigfaltigen äußeren Zusammenhängen, Verhältnissen und Abhängigkeiten steht, Theils wieder als abstraktes Ganzes genommen die Form eines von der Individualität des sonstigen totalen Charakters losgerissenen Allgemeinen, der Pflicht z. B. annehmen kann. — Umgekehrt giebt es wohl einen Inhalt gediegener Art, der ein in sich geschlossenes Ganzes bildet, doch ohne weitere Entwickelung und Bewegung schon in einem Satze vollendet und fertig ist. Von solchem Gehalt läßt sich eigentlich nicht sagen, ob er zur Poesie oder Prosa zu rechnen sey. Das große Wort des alten Testaments z. B.: „Gott sprach, es werde Licht und es ward Licht," ist in seiner Gediegenheit und schlagenden Fassung für sich die höchste Poesie so gut als Prosa. Ebenso die Gebote: Ich bin der Herr, der Gott, du

ſollt keine anderen Götter haben neben mir; oder: du ſollt Vater und Mutter ehren. Auch die goldenen Sprüche des Pythagoras, die Sprüche und Weisheit Salomonis u ſ. f. gehören hierher. Es ſind dieß gehaltvolle Sätze, die gleichſam noch vor dem Unterſchiede des Proſaiſchen und Poetiſchen liegen. Ein poetiſches Kunſtwerk aber iſt dergleichen ſelbſt in größeren Zuſammenſtellungen kaum zu nennen, denn die Abgeſchloſſenheit und Rundung haben wir in der Poeſie zugleich als Entwickelung, Gliederung und deshalb als eine Einheit zu nehmen, welche weſentlich aus ſich zu einer wirklichen Beſonderung ihrer unterſchiedenen Seiten und Theile herausgeht. Dieſe Forderung, welche ſich in der bildenden Kunſt, nach Seiten der Geſtalt wenigſtens, von ſelber verſteht, iſt auch für das poetiſche Kunſtwerk von höchſter Wichtigkeit.

β) Wir ſind dadurch auf einen zweiten zur organiſchen Gliederung gehörigen Punkt geführt, auf die Beſonderung nämlich des Kunſtwerks in ſich zu einzelnen Theilen, welche, um in eine organiſche Einheit treten zu können, als für ſich ſelber ausgebildet erſcheinen müſſen.

αα) Die nächſte Beſtimmung, die hier ſich aufthut, findet darin ihren Grund, daß die Kunſt überhaupt beim Beſondern zu verweilen liebt. Der Verſtand eilt, indem er das Mannigfaltige ſogleich entweder theoretiſch aus allgemeinen Geſichtspunkten her zuſammenfaßt, und es zu Reflexionen und Kategorien verflüchtigt; oder es praktiſch beſtimmten Zwecken unterwirft, ſo daß das Beſondere und Einzelne nicht zu ſeinem vollſtändigen Rechte kommt. Sich bei dem aufzuhalten, was dieſer Stellung gemäß nur einen relativen Werth bewahren kann, erſcheint dem Verſtande deshalb als unnütz und langweilig. Der poetiſchen Auffaſſung und Ausgeſtaltung aber muß jeder Theil, jedes Moment für ſich intereſſant, für ſich lebendig ſeyn, und ſie verweilt daher mit Luſt beim Einzelnen, malt es mit Liebe aus, und behandelt es als eine Totalität für ſich. Wie groß alſo das

Interesse, der Gehalt auch seyn mag, den die Poesie zum Mittelpunkte eines Kunstwerks macht, so organisirt sie doch ebensosehr auch im Kleinen, wie schon im menschlichen Organismus jedes Glied, jeder Finger aufs zierlichste zu einem Ganzen abgerundet, ist und überhaupt in der Wirklichkeit sich jede besondere Existenz zu einer Welt in sich abschließt. Das Fortschreiten der Poesie ist deshalb langsamer als die Urtheile und Schlüsse des Verstandes, dem es sowohl bei seinen theoretischen Betrachtungen als auch bei seinen praktischen Zwecken und Absichten vornehmlich auf das Endresultat, weniger dagegen auf den Weg, den er entlang geht, ankommt. — Was aber den Grad anbetrifft, in welchem hier die Poesie ihrem Hange zu jenem verweilenden Ausmalen nachgeben darf, so sahen wir schon, daß es nicht ihr Beruf sey, das Aeußerliche als solches in der Form seiner sinnlichen Erscheinung weitläufig zu beschreiben. Macht sie sich deshalb dergleichen breite Schilderungen zu ihrer Hauptaufgabe, ohne geistige Bezüge und Interessen darin wiederscheinen zu lassen, so wird sie schwerfällig und langweilig. Besonders muß sie sich hüten, in Betreff auf genaues Detailliren mit der partikulären Vollständigkeit des realen Daseyns wetteifern zu wollen. Schon die Malerei muß in dieser Rücksicht vorsichtig seyn und sich zu beschränken wissen. Bei der Poesie nun kommt hiebei noch der doppelte Gesichtspunkt in Betracht, daß sie einer Seits nur auf die innere Anschauung wirken kann, und anderer Seits das, was in der Wirklichkeit mit einem Blicke zu überschauen und zu fassen ist, nur in vereinzelten Zügen nacheinander vor die Vorstellung zu bringen vermag, und daher in Ausführung des Einzelnen sich nicht soweit verbreiten darf, daß darüber nothwendig die Totalanschauung sich trübt, verwirrt oder verloren geht. Besondere Schwierigkeiten hat sie vornehmlich dann zu besiegen, wenn sie uns ein verschiedenartiges Handeln oder Geschehen vor Augen stellen soll, das sich der Wirklichkeit nach zur selbigen Zeit vollbringt, und wesentlich in

engem Zuſammenhange dieſer Gleichzeitigkeit ſteht, während ſie es doch immer nur als ein Nacheinander vorzuführen im Stande bleibt. — In Anſehung dieſes Punktes ſowie der Art des Verweilens, Fortſchreitens u. ſ. f. ergeben ſich übrigens aus dem Unterſchiede der beſondern Gattungen der Poeſie ſehr verſchiedenartige Forderungen. Es muß z. B. die epiſche Poeſie in ganz anderem Grade beim Einzelnen und Aeußeren Stand halten als die dramatiſche, die ſich im raſcheren Laufe vorwärts treibt, oder die lyriſche, die es ſich nur mit dem Innerlichen zu thun macht.

ββ) Durch eine ſolche Ausbildung nun verſelbſtſtändigen ſich zweitens die beſonderen Theile des Kunſtwerks. Dieß ſcheint zwar der Einheit, die wir als erſte Bedingung aufſtellten, ſchlechthin zu widerſprechen, in der That aber iſt dieſer Widerſpruch nur ein falſcher Schein. Denn die Selbſtſtändigkeit darf ſich nicht in der Weiſe befeſtigen, daß jeder beſondere Theil ſich abſolut von dem anderen abtrennt, ſondern muß ſich nur inſoweit geltend machen, als dadurch die verſchiedenen Seiten und Glieder zeigen, ihrer ſelbſt wegen in eigenthümlicher Lebendigkeit zur Darſtellung gekommen zu ſeyn, und auf eigenen freien Füßen zu ſtehn. Fehlt dagegen den einzelnen Theilen die individuelle Lebendigkeit, ſo wird das Kunſtwerk, das wie die Kunſt überhaupt dem Allgemeinen nur in Form wirklicher Beſonderheit ein Daſeyn geben kann, kahl und todt.

γγ) Dieſer Selbſtſtändigkeit zum Trotz müſſen jedoch dieſelben einzelnen Theile ebenſoſehr in Zuſammenhang bleiben, inſofern die eine Grundbeſtimmung, welche ſich in ihnen explicirt und darſtellt, ſich als die durchgreifende und die Totalität des Beſondern zuſammenhaltende und in ſich zurücknehmende Einheit kund zu geben hat. An dieſer Forderung vornehmlich kann die Poeſie, wenn ſie nicht auf ihrer Höhe ſteht, leicht ſcheitern, und das Kunſtwerk aus dem Elemente der freien Phan-

taſie in das Vereich der Proſa zurückverſetzen. Der Zuſammenhang nämlich, in welchen die Theile gebracht werden, darf keine bloße Zweckmäßigkeit ſeyn. Denn in dem teleologiſchen Verhältniſſe iſt der Zweck die für ſich vorgeſtellte und gewollte Allgemeinheit, die ſich zwar die beſonderen Seiten, durch welche und in denen ſie Exiſtenz gewinnt, gemäß zu machen verſteht, dieſelben jedoch nur als Mittel verwendet, und ihnen inſofern alles freie Beſtehen für ſich und dadurch jede Art der Lebendigkeit raubt. Die Theile kommen dann nur in abſichtliche Beziehung auf den einen Zweck, der allein als gültig hervorſtechen ſoll, und das Uebrige abſtrakt in ſeinen Dienſt nimmt und ſich unterwirft. Dieſem unfreien verſtändigen Verhältniſſe widerſtrebt die freie Schönheit der Kunſt.

γ) Deshalb muß die Einheit, welche ſich in den beſonderen Theilen des Kunſtwerks wiederherzuſtellen hat, anderer Art ſeyn. Wir können die zwiefache Beſtimmung, die in ihr liegt, ſo faſſen:

αα) Erſtens iſt jedem Theile die oben geforderte eigenthümliche Lebendigkeit zu bewahren. Sehen wir nun aber auf das Recht, nach welchem das Beſondere überhaupt in das Kunſtwerk eingeführt werden kann, ſo gingen wir davon aus, daß es eine Grundidee ſey, zu deren Darſtellung das Kunſtwerk überhaupt unternommen wird. Von ihr aus muß daher auch alles Beſtimmte und Einzelne ſeinen eigentlichen Urſprung herſchreiben. Der Inhalt nämlich eines poetiſchen Werks darf nicht an ſich ſelbſt abſtrakter, ſondern muß konkreter Natur ſeyn, und ſomit durch ſich ſelber auf eine reichhaltige Entfaltung unterſchiedener Seiten hinleiten. Wenn nun dieſe Unterſchiedenheit, mag ſie auch in ihrer Verwirklichung ſcheinbar zu direkten Gegenſätzen auseinanderfallen, in jenem in ſich einheitsvollen Gehalt der Sache nach begründet iſt, ſo kann dieß nicht anders der Fall ſeyn, als wenn der Inhalt ſelbſt, ſeinem Begriffe und Weſen gemäß, eine in ſich abgeſchloſſene und übereinſtimmende Totalität von Beſonderheiten enthält, welche die ſeinigen ſind,

und in deren Auseinanderlegung ſich erſt, was er ſelber ſeiner eigentlichen Bedeutung zufolge iſt, wahrhaft explicirt. Nur dieſe beſondern Theile, welche dem Inhalte urſprünglich angehören, dürfen ſich deshalb im Kunſtwerke in der Form wirklicher, für ſich gültiger und lebendiger Exiſtenz ausbreiten, und haben in dieſer Rückſicht, wie ſehr ſie auch in der Realiſation ihrer beſonderen Eigenthümlichkeit einander gegenüber zu treten ſcheinen mögen, von Hauſe aus ein geheimes Zuſammenſtimmen, das in ihrer eigenen Natur ſeinen Grund findet.

ββ) Da nun zweitens das Kunſtwerk in Form realer Erſcheinung darſtellt, ſo muß die Einheit, um nicht den lebendigen Wiederſchein des Wirklichen zu gefährden, ſelbſt nur das innere Band ſeyn, das die Theile ſcheinbar unabſichtlich zuſammenhält und ſie zu einer organiſchen Totalität abſchließt. Dieſe ſeelenvolle Einheit des Organiſchen iſt es, die allein das eigentlich Poetiſche, der proſaiſchen Zweckmäßigkeit gegenüber, hervorzubringen vermag. Wo nämlich das Beſondere nur als Mittel für einen beſtimmten Zweck erſcheint, hat es und ſoll es an ſich ſelbſt kein eigenthümliches Gelten und Leben haben, ſondern im Gegentheil in ſeiner ganzen Exiſtenz darthun, daß es nur um eines Anderen, d. h. des beſtimmten Zweckes willen, da ſey. Die Zweckmäßigkeit giebt ihre Herrſchaft über die Objektivität, in welcher der Zweck ſich realiſirt, offenbar kund. Das Kunſtwerk aber kann den Beſonderheiten, in deren Entfaltung es den zum Mittelpunkt erwählten Grundinhalt auseinanderlegt, den Schein ſelbſtſtändiger Freiheit zutheilen, und muß es thun, weil dieß Beſondere nichts anderes iſt, als eben jener Inhalt ſelber in Form ſeiner wirklichen ihm entſprechenden Realität. Wir können dadurch an das Geſchäft des ſpekulativen Denkens erinnert werden, das gleichfalls einer Seits das Beſondere aus der zunächſt unbeſtimmten Allgemeinheit zur Selbſtſtändigkeit entwickeln muß, anderer Seits aber zu zeigen hat, wie innerhalb dieſer Totalität des Beſonderen, in welcher nur das ſich explicirt, was an ſich in

dem Allgemeinen liegt, sich eben deswegen die Einheit wieder herstellt, und nun erst wirklich konkrete, durch ihre eigenen Unterschiede und deren Vermittelung erwiesene Einheit ist. Die spekulative Philosophie bringt durch diese Betrachtungsweise gleichfalls Werke zu Stande, welche, hierin den poetischen ähnlich, eine durch den Inhalt selbst in sich abgeschlossene Identität und gegliederte Entfaltung haben; bei der Vergleichung beider Thätigkeiten aber müssen wir außer dem Unterschiede der reinen Gedankenentwickelung und der darstellenden Kunst eine andere wesentliche Verschiedenheit herausheben. Die philosophische Deduktion nämlich thut wohl die Nothwendigkeit und Realität des Besonderen dar, durch das dialektische Aufheben desselben beweist sie jedoch ausdrücklich wieder an jedem Besonderen selbst, daß es nur in der konkreten Einheit erst seine Wahrheit und seinen Bestand finde. Die Poesie dagegen schreitet zu solch einem absichtlichen Aufzeigen nicht fort; die zusammenstimmende Einheit muß zwar vollständig in jedem ihrer Werke vorhanden und als das Beseelende des Ganzen auch in allem Einzelnen thätig seyn, aber diese Gegenwärtigkeit bleibt das durch die Kunst nicht ausdrücklich hervorgehobene, sondern innerliche An-sich, wie die Seele unmittelbar in allen Gliedern lebendig ist, ohne denselben den Schein eines selbstständigen Daseyns zu nehmen. Es geht damit wie mit Tönen und Farben. Gelb, Blau, Grün, Roth sind verschiedene Farben, die sich bis zu vollständigen Gegensätzen forttreiben und doch, da sie als Totalität im Wesen der Farbe selbst liegen, in Harmonie bleiben können, ohne daß ihre Einheit als solche ausdrücklich an ihnen herausgekehrt ist. Ebenso bleiben der Grundton, die Terz und Quinte besondere Töne und geben doch die Zusammenstimmung des Dreiklangs; ja sie bilden diese Harmonie nur, wenn jedem Tone für sich sein freier eigenthümlicher Klang gelassen wird.

γγ) In Ansehung der organischen Einheit und Gliederung des Kunstwerks nun aber bringt ebensowohl die besondere

Kunstform, aus welcher das Kunstwerk seinen Ursprung hat, als auch die bestimmte Gattung der Poesie, in deren speciellem Charakter es sich ausgestaltet, wesentliche Unterschiede herein. Die Poesie z. B. der symbolischen Kunst kann bei abstrakteren unbestimmteren Bedeutungen, die den Grundinhalt abgeben, die echte organische Durchbildung nicht in dem Grade der Reinheit erreichen, als dieß bei Werken der klassischen Kunstform möglich ist. Im Symbolischen ist überhaupt, wie wir im ersten Theile sahen, der Zusammenhang der allgemeinen Bedeutung und des wirklichen Erscheinens, zu der die Kunst den Inhalt verkörpert, lockerer Art, so daß hier die Besonderheiten bald eine größere Selbstständigkeit behalten, bald wieder, wie in der Erhabenheit sich nur aufheben, um in dieser Negation die eine alleinige Macht und Substanz faßbar zu machen, oder es nur zu einer räthselhaften Verknüpfung besonderer, an sich selbst ebenso heterogener als verwandter Züge und Seiten des natürlichen und geistigen Daseyns bringen. Umgekehrt giebt die romantische Kunstform, in welcher das Innere sich als in sich zurückgezogen nur dem Gemüthe offenbart, der besonderen äußeren Realität einen gleichfalls weiteren Spielraum selbstständiger Entfaltung, so daß auch hier der Zusammenhang und die Einheit aller Theile zwar vorhanden seyn muß, doch so klar und fest nicht kann ausgebildet werden als in den Produkten der klassischen Kunstform.

In der ähnlichen Art gestattet das Epos ein breiteres Ausmalen des Aeußerlichen, sowie ein Verweilen bei episodischen Begebenheiten und Thaten, wodurch die Einheit des Ganzen, bei der vermehrten Selbstständigkeit der Theile, als weniger durchgreifend erscheint. Das Drama hingegen erheischt eine strengere Zusammengezogenheit, obschon die romantische Poesie auch im Dramatischen sich eine episodenreiche Mannigfaltigkeit und eine ausführende Partikularität in der Charakteristik sowohl des Inneren als auch des Aeußeren erlaubt. Die Lyrik, nach Maaß-

gabe ihrer verschiedenen Arten, nimmt gleichfalls die vielseitigste Darstellungsweise auf, indem sie bald erzählt, bald nur Empfindungen und Betrachtungen ausspricht, bald bei einem ruhigeren Fortgang eine enger verknüpfende Einheit beobachtet, bald in fesselloser Leidenschaft scheinbar in Vorstellungen und Empfindungen einheitslos umherschweifen kann. — Soviel vom poetischen Kunstwerk im Allgemeinen.

b) Um nun zweitens den Unterschied des in dieser Weise organisirten Gedichts von der prosaischen Darstellung bestimmter herauszuheben, wollen wir uns an diejenigen Gattungen der Prosa wenden, welche innerhalb ihrer Grenzen noch am meisten im Stande sind der Kunst theilhaftig zu werden. Dieß ist vornehmlich bei der Kunst der Geschichtsschreibung und Beredtsamkeit der Fall

α) Was in dieser Rücksicht die Geschichtsschreibung angeht, so läßt sie allerdings für eine Seite der künstlerischen Thätigkeit Raum genug übrig.

αα) Die Entwickelung des menschlichen Daseyns in Religion und Staat, die Begebenheiten und Schicksale der hervorragendsten Individuen und Völker, welche in diesen Gebieten von lebendiger Thätigkeit sind, große Zwecke ins Werk setzen, oder ihr Unternehmen zu Grunde gehn sehen, dieser Gegenstand und Inhalt der Geschichtserzählung kann für sich wichtig, gediegen und interessant seyn, und wie sehr der Historiker auch bemüht seyn muß, das wirklich Geschehene wiederzugeben, so hat er doch diesen bunten Inhalt der Begebnisse und Charaktere in die Vorstellung aufzunehmen, und aus dem Geiste her für die Vorstellung wiederzuschaffen und darzustellen. Bei solcher Reproduktion darf er sich ferner nicht mit der bloßen Richtigkeit des Einzelnen begnügen, sondern muß zugleich das Aufgefaßte ordnen, bilden und die einzelnen Züge, Vorfälle, Thaten so zusammenfassen und gruppiren, daß uns aus ihnen einer Seits ein deutliches Bild der Nation, der Zeit, der äußeren Umstände und innern Größe oder Schwäche

der handelnden Individuen in charaktervoller Lebendigkeit entgegenspringt, anderer Seits aus allen Theilen ihr Zusammenhang hervorgeht, in welchem sie zu der innern geschichtlichen Bedeutung eines Volks, einer Begebenheit u. s. f. stehen. In diesem Sinne sprechen wir noch jetzt von der Kunst des Herodot, Thucydides, Xenophon, Tacitus und weniger Anderer, und werden ihre Erzählungen immer als klassische Werke der redenden Kunst bewundern.

ββ) Dennoch gehören auch diese schönsten Produkte der Geschichtsschreibung nicht der freien Kunst an, ja selbst wenn wir auch noch die äußerlich poetische Behandlung der Diktion, Versmaaße u. s. f. hinzuthun wollten, würde doch keine Poesie daraus entstehen. Denn nicht nur die Art und Weise, in der die Geschichte *geschrieben* wird, sondern die Natur ihres *Inhaltes* ist es, welche sie prosaisch macht. Wir wollen hierauf einen näheren Blick werfen.

Das eigentlich dem Gegenstand und der Sache nach Historische nimmt erst da seinen Anfang, wo die Zeit des Heroenthums, das ursprünglich der Poesie und Kunst zu vindiciren ist, aufhört, da also, wo die Bestimmtheit und Prosa des Lebens sowohl in den wirklichen Zuständen als auch in der Auffassung und Darstellung derselben vorhanden ist. So beschreibt Herodot z. B. nicht den Zug der Griechen gen Troja, sondern die Perserkriege, und hat sich vielfach mit mühsamer Forschung und besonnener Beobachtung um die genaue Kenntniß dessen bemüht, was er zu erzählen gedenkt. Die Inder dagegen, ja die Orientalen überhaupt, fast nur mit Ausnahme der Chinesen, haben nicht prosaischen Sinn genug, um eine wirkliche Geschichtsschreibung zu liefern, indem sie entweder zu rein religiösen oder zu phantastischen Ausdeutungen und Umgestaltungen des Vorhandenen abschweifen. — Das Prosaische nun der historischen Zeit eines Volkes liegt kurz in Folgendem.

Zur Geschichte gehört *erstens* ein Gemeinwesen, sey es

nach der religiösen oder nach der weltlichen Seite des Staates hin, — mit Gesetzen, Einrichtungen u. s. f., die für sich festgesetzt sind, und als allgemeine Gesetze bereits gelten oder geltend gemacht werden sollen.

Aus solchem Gemeinwesen nun zweitens gehn bestimmte Handlungen für die Erhaltung und Veränderung desselben hervor, die allgemeiner Natur seyn können und die Hauptsache ausmachen, um welche es sich handelt, und zu deren Beschließung und Ausführung es nothwendig entsprechender Individuen bedarf. Diese sind groß und hervorragend, wenn sie sich mit ihrer Individualität dem gemeinsamen Zwecke, der im innern Begriff der vorhandenen Zustände liegt, gemäß erweisen; klein, wenn sie der Durchführung nicht gewachsen sind; schlecht, wenn sie, statt die Sache der Zeit zu verfechten, nur ihre davon abgetrennte und somit zufällige Individualität walten lassen. Mag nun der eine oder der andere dieser oder sonstiger Fälle eintreten, so ist doch nie das vorhanden, was wir von dem echt poetischen Inhalte und Weltzustande bereits im ersten Theil gefordert haben. Auch bei den großen Individuen nämlich ist der substantielle Zweck, dem sie sich widmen, mehr oder weniger gegeben, vorgeschrieben, abgenöthigt, und es kommt insofern nicht die individuelle Einheit zu Stande, in welcher das Allgemeine und die ganze Individualität schlechthin identisch, ein Selbstzweck für sich, ein geschlossenes Ganzes seyn soll. Denn mögen sich auch die Individuen ihr Ziel aus sich selber gesteckt haben, so macht doch nicht die Freiheit oder Unfreiheit ihres Geistes und Gemüthes, diese individuelle lebendige Gestaltung selbst, sondern der durchgeführte Zweck, seine Wirkung auf die vorgefundene, für sich von dem Individuum unabhängige Wirklichkeit den Gegenstand der Geschichte aus. — Auf der anderen Seite kehrt sich in geschichtlichen Zuständen das Spiel der Zufälligkeit heraus, der Bruch zwischen dem in sich Substantiellen und der Relativität der einzelnen Ereignisse und Vorfälle, sowie der besonderen Subjek-

tivität der Charaktere in ihren eigenthümlichen Leidenschaften, Absichten, Schicksalen, welche in dieser Prosa weit mehr Sonderbares und Abweichendes haben, als die Wunder der Poesie, die sich immer noch an das allgemein Gültige halten müssen.

Was drittens endlich die Ausführung der historischen Handlungen angeht, so schiebt sich auch hier wieder, im Unterschiede des eigentlich Poetischen, Theils der Zwiespalt der subjektiven Eigenthümlichkeit und des für die allgemeine Sache nöthigen Bewußtseyns von Gesetzen, Grundsätzen, Maximen u. s. f. als prosaisch ein, Theils bedarf die Realisation der vorgesetzten Zwecke selbst vieler Veranstaltungen und Zurüstungen, deren äußerliche Mittel eine große Breite, Abhängigkeit und Beziehung haben, und von Seiten des intendirten Unternehmens her nun auch mit Verstand, Klugheit und prosaischer Uebersicht zweckmäßig zugerichtet und angewendet werden müssen. Es wird nicht unmittelbar Hand ans Werk gelegt, sondern größtentheils nach weitläufigen Vorbereitungen, so daß die einzelnen Ausführungen, welche für den einen Zweck geschehn, entweder ihrem Inhalte nach häufig ganz zufällig und ohne innere Einheit bleiben, oder in Form praktischer Nützlichkeit aus dem nach Zwecken beziehenden Verstande, nicht aber aus selbstständiger unmittelbar freier Lebendigkeit hervorgehn.

γγ) Der Geschichtsschreiber nun hat nicht das Recht, diese prosaischen Charakterzüge seines Inhalts auszulöschen oder in andere poetische zu verwandeln; er muß erzählen, was vorliegt, und wie es vorliegt, ohne umzudeuten und poetisch auszubilden. Wie sehr er deshalb auch bemüht seyn kann, den inneren Sinn und Geist der Epoche, des Volks, der bestimmten Begebenheit, welche er schildert, zum inneren Mittelpunkte und das Einzelne zusammenhaltenden Bande seiner Erzählung zu machen, so hat er doch nicht die Freiheit, die vorgefundenen Umstände, Charaktere und Begebnisse sich zu diesem Behuf, wenn er auch das in sich selbst ganz Zufällige und Bedeutungslose bei Seite schiebt, zu

unterwerfen, sondern er muß sie nach ihrer äußerlichen Zufälligkeit, Abhängigkeit und rathlosen Willkühr gewähren lassen. In der Biographie zwar scheint eine individuelle Lebendigkeit und selbstständige Einheit möglich, da hier das Individuum, sowie das, was von demselben ausgeht und auf diese eine Gestalt zurückwirkt, das Centrum der Darstellung bleibt, aber ein geschichtlicher Charakter ist auch nur eines von zwei verschiedenen Extremen. Denn obschon derselbe eine subjektive Einheit abgiebt, so thun sich dennoch auf der anderen Seite mannigfaltige Begebenheiten, Ereignisse u. s. f. hervor, die Theils für sich ohne inneren Zusammenhang sind, Theils das Individuum ohne freies Zuthun desselben berühren und es in diese Aeußerlichkeit hineinziehn. So ist z. B. Alexander allerdings das Eine Individuum, das an der Spitze seiner Zeit steht, und sich auch aus eigener Individualität, die mit den Außenverhältnissen zusammenstimmt, zu dem Zuge gegen die persische Monarchie entschließt; Asien aber, das er besiegt, ist in der vielfachen Willkühr seiner einzelnen Völkerschaften nur ein zufälliges Ganzes, und was geschieht, geht nach der Weise der unmittelbaren äußerlichen Erscheinung vor sich. — Steigt nun endlich der Historiker auch seiner subjektiven Erkenntniß nach in die absoluten Gründe für das Geschehen und in das göttliche Wesen hinunter, vor welchem die Zufälligkeiten verschwinden, und sich die höhere Nothwendigkeit enthüllt, so darf er sich dennoch in Rücksicht auf die reale Gestalt der Begebnisse nicht das Vorrecht der Dichtkunst erlauben, für welche dieß Substantielle die Hauptsache seyn muß, indem der Poesie allein die Freiheit zukommt, über den vorhandenen Stoff, damit er der inneren Wahrheit auch äußerlich gemäß sey, ungehindert zu schalten.

β) Die Beredtsamkeit zweitens scheint der freien Kunst schon näher zu stehn.

αα) Denn obschon der Redner sich gleichfalls aus der vorhandenen Wirklichkeit heraus, aus bestimmten realen Umständen und

Absichten die Gelegenheit und den Inhalt für sein Kunstwerk nimmt, so bleibt dennoch erstens, was er ausspricht, sein freies Urtheil, seine eigene Gesinnung, sein subjektiver immanenter Zweck, bei welchem er mit seinem ganzen Selbst lebendig dabei seyn kann. Ebenso zweitens ist ihm die Entwickelung dieses Inhalts, die Behandlungsweise überhaupt vollständig freigegeben, so daß es den Anschein gewinnt, als wenn wir in der Rede ein durchaus selbstständiges Produkt des Geistes vor uns hätten. Drittens endlich soll er sich nicht nur an unser wissenschaftliches oder sonstiges verständiges Denken wenden, sondern er soll uns zu irgend einer Ueberzeugung bewegen, und darf, um dieß Ziel zu erreichen, auf den ganzen Menschen, die Empfindung, Anschauung u. s. f. einwirken. Sein Inhalt nämlich ist nicht nur die abstrakte Seite des bloßen Begriffs der Sache, für die er uns zu interessiren, des Zwecks, zu dessen Durchführung er uns aufzufordern gedenkt, sondern zum größten Theile auch eine bestimmte Realität und Wirklichkeit, so daß die Darstellung des Redners einer Seits zwar das Substantielle in sich fassen, dieß Allgemeine aber ebensosehr in Form der Erscheinung ergreifen und an unser konkretes Bewußtseyn bringen muß. Er hat deshalb nicht nur den Verstand durch die Strenge der Folgerungen und Schlüsse zu befriedigen, sondern kann sich ebenso gegen unser Gemüth richten, die Leidenschaft aufregen und mit sich fortreißen, die Anschauung ausfüllen, und so den Zuhörer nach allen Formen des Geistes erschüttern und überzeugen.

ββ) Im rechten Lichte gesehn steht jedoch gerade in der Redekunst diese scheinbare Freiheit am meisten unter dem Gesetze praktischer Zweckmäßigkeit.

Was nämlich erstens der Rede ihre eigentliche bewegende Kraft verleiht, liegt nicht in dem besonderen Zwecke, für welchen gesprochen wird, sondern in dem Allgemeinen, den Gesetzen, Regeln, Grundsätzen, auf die sich der vereinzelte Fall zurückfüh-

ren läßt, und welche für sich bereits in dieser Form der Allgemeinheit, Theils als wirkliche Staatsgesetze, Theils als moralische, rechtliche, religiöse Maximen, Gefühle, Dogmen u. s. f. vorhanden sind. Der bestimmte Umstand und Zweck, der hier den Ausgangspunkt abgiebt, und dieß Allgemeine sind deshalb von Hause aus getrennt, und diese Scheidung wird als das bleibende Verhältniß beibehalten. Der Redner hat freilich die Absicht, beide Seiten in Eins zu setzen, was sich aber im Poetischen, insofern es überhaupt poetisch ist, schon als ursprünglich vollbracht zeigt, steht in der Redekunst nur als das subjektive Ziel des Redners da, dessen Erreichung außerhalb der Rede selbst liegt. Es bleibt insofern hier nichts Anderes übrig, als subsumirend zu verfahren, so daß sich also die bestimmte reale Erscheinung, hier der konkrete Fall oder Zweck, nicht in unmittelbarer Einheit mit dem Allgemeinen frei aus sich selbst entwickelt, sondern nur durch die Unterstellung von Grundsätzen und durch die Beziehung auf Gesetzlichkeiten, Sitten, Gebräuche u. s. f., die ihrer Seits gleichfalls für sich bestehen, geltend gemacht wird. Es ist nicht das freie Leben der Sache in ihrer konkreten Erscheinung, sondern die prosaische Trennung von Begriff und Realität, die bloße Relation Beider und Forderung ihrer Einheit, was den Grundtypus abgiebt. — In dieser Weise muß z. B. der geistliche Redner häufig zu Werke gehn, denn für ihn sind die allgemeinen religiösen Lehren und die daraus folgenden moralischen, politischen und sonstigen Grundsätze und Verhaltungsregeln das, worauf er die verschiedenartigsten Fälle zurückzuführen hat, da diese Lehren im religiösen Bewußtseyn wesentlich auch für sich, als die Substanz von allem Einzelnen, sollen erfahren, geglaubt und erkannt werden. Der Prediger kann dabei allerdings an unser Herz appelliren, die göttlichen Gesetze sich aus dem Quell des Gemüths entwickeln lassen, und sie zu diesem Quell auch beim Zuhörer hinleiten, aber es ist nicht in schlechthin individueller Gestalt, daß sie sollen dargestellt und

hervorgehoben werden, ſondern ihre durchgreifende Allgemeinheit gerade ſoll als Gebote, Vorſchriften, Glaubensregeln u. ſ. f. zum Bewußtſeyn kommen. — Mehr noch iſt dieß in der gerichtlichen Beredtſamkeit der Fall. In ihr tritt dann außerdem das Gedoppelte ein, daß es einer Seits vornehmlich ein beſtimmter Fall iſt, auf den es ankommt, umgekehrt die Subſumtion deſſelben unter allgemeine Geſichtspunkte und Geſetze. Was den erſten Punkt betrifft, ſo liegt das Proſaiſche ſchon in der nothwendigen Ausmittelung des wirklich Geſchehenen und dem Zuſammenleſen und geſchickten Kombiniren aller einzelnen Umſtände und Zufälligkeiten, woraus denn, der freiſchaffenden Poeſie gegenüber, ſogleich die Bedürftigkeit in Anſehung der Kenntniß des wirklichen Falls und die Mühſeligkeit dieſelbe zu erlangen und mitzutheilen hervorgeht. Weiter dann muß das konkrete Faktum analyſirt, und nicht nur ſeinen einzelnen Seiten nach auseinandergelegt werden, ſondern jede dieſer Seiten bedarf ebenſo wie der ganze Fall einer Zurückführung auf für ſich ſchon im voraus feſtſtehende Geſetze. — Doch auch bei dieſem Geſchäft bleibt für Rührung des Herzens und Aufregung der Empfindung noch ein Spielraum übrig. Denn das Recht oder Unrecht des erörterten Falls iſt ſo vorſtellig zu machen, daß es nicht mehr bei der bloßen Einſicht und allgemeinen Ueberzeugung ſein Bewenden hat; im Gegentheil das Ganze kann durch die Art der Darſtellung Jedem der Zuhörer ſo eigenthümlich und ſubjektiv werden ſollen, daß ſich gleichſam Keiner mehr ſoll halten können, ſondern Alle ihr eigenes Intereſſe, ihre eigene Sache darin finden.

Zweitens iſt in der Redekunſt überhaupt die künſtleriſche Darſtellung und Vollendung nicht dasjenige, was das letzte und höchſte Intereſſe des Redners ausmacht, ſondern er hat über die Kunſt hinaus noch ſoſehr einen anderweitigen Zweck, daß die ganze Form und Ausbildung der Rede vielmehr nur als das wirkſamſte Mittel gebraucht wird, ein außerhalb der Kunſt lie-

gendes Interesse durchzuführen. Nach dieser Seite hin sollen auch die Zuhörer nicht für sich selber bewegt werden, sondern ihre Bewegung und Ueberzeugung wird gleichfalls nur als ein Mittel zur Erreichung der Absicht verwendet, deren Durchführung der Redner sich vorgesetzt hat, so daß also auch für den Hörer die Darstellung nicht als Selbstzweck dasteht, sondern sich nur als ein Mittel erweist, ihn zu dieser oder jener Ueberzeugung zu bringen, oder zu bestimmten Entschlüssen, Thätigkeiten u. s. f. zu veranlassen.

Dadurch verliert die Redekunst auch nach dieser Seite hin ihre freie Gestalt, und wird zu einer Absichtlichkeit, zu einem Sollen, das auch drittens in Betreff auf den Erfolg in der Rede selbst uud deren künstlerischen Behandlung seine Erledigung nicht findet. Das poetische Kunstwerk bezweckt nichts Anderes als das Hervorbringen und den Genuß des Schönen; Zweck und Vollbringung liegt hier unmittelbar in dem dadurch selbstständig in sich fertigen Werke, und die künstlerische Thätigkeit ist nicht ein Mittel für ein außerhalb ihrer fallendes Resultat, sondern ein Zweck, der sich in seiner Ausführung unmittelbar mit sich selber zusammenschließt. In der Beredtsamkeit aber erhält die Kunst nur die Stellung eines zur Hülfe herangerufenen Beiwerks; der eigentliche Zweck dagegen geht die Kunst als solche nichts an, sondern ist praktischer Art, Belehrung, Erbauung, Entscheidung von Rechtsangelegenheiten, Staatsverhältnissen u. s. f. und damit eine Absicht für eine Sache, die erst geschehen, für eine Entscheidung, die erst erreicht werden soll, durch jenen Effekt der Redekunst aber noch nichts Geendigtes und Vollbrachtes ist, sondern erst vielfach anderen Thätigkeiten muß anheimgestellt werden. Denn eine Rede kann häufig mit einer Dissonanz schließen, welche erst der Zuhörer als Richter zu lösen und dieser Lösung gemäß sodann zu handeln hat. Wie die geistliche Beredtsamkeit z. B. oft von dem unversöhnten Gemüth anhebt und den Hörer zuletzt zu einem Richter über

ſich ſelbſt und die Beſchaffenheit ſeines Innern macht. Hier iſt nun die religiöſe Beſſerung der Zweck des Redners; ob aber bei aller Erbaulichkeit und Trefflichkeit ſeiner beredten Ermahnungen die Beſſerung erfolgt und ſo der redneriſche Zweck erreicht wird, iſt eine Seite, die nicht mehr in die Rede ſelbſt fällt, und anderen Umſtänden muß überlaſſen bleiben.

γγ) Nach allen dieſen Richtungen nun hat die Beredtſamkeit ihren Begriff, ſtatt in der freien poetiſchen Organiſation des Kunſtwerks, vielmehr in der bloßen Zweckmäßigkeit zu ſuchen. Der Redner nämlich muß es ſich zum Hauptaugenmerk machen, der ſubjektiven Abſicht, aus der ſein Werk hervorgeht, ſowohl das Ganze als auch die einzelnen Theile zu unterwerfen, wodurch die ſelbſtſtändige Freiheit der Darſtellung aufgehoben, und dafür die Dienſtlichkeit zu einem beſtimmten, nicht mehr künſtleriſchen Zweck an die Stelle geſetzt wird. Vornehmlich aber, da es auf lebendige praktiſche Wirkung abgeſehn iſt, hat er den Ort, an welchem er ſpricht, den Grad der Bildung, die Faſſungsgabe, den Charakter der Zuhörerſchaft durchweg zu berückſichtigen, um nicht mit dem Verfehlen des gerade für dieſe Stunde, Perſonen und Lokalität gehörigen Tones den erwünſchten praktiſchen Erfolg einzubüßen. Bei dieſer Gebundenheit an äußere Verhältniſſe und Bedingungen darf weder das Ganze, noch können die einzelnen Theile mehr aus künſtleriſch freiem Gemüth entſpringen, ſondern es wird ſich in Allem und Jedem ein bloß zweckmäßiger Zuſammenhang hervorthun, der unter der Herrſchaft von Urſach und Wirkung, Grund und Folge, und anderen Verſtandeskategorien bleibt.

c) Aus dieſem Unterſchiede des eigentlich Poetiſchen von den Produkten der Geſchichtsſchreibung und Redekunſt können wir uns drittens für das poetiſche Kunſtwerk als ſolches noch folgende Geſichtspunkte feſtſetzen.

α) In der Geſchichtsſchreibung lag das Proſaiſche vornehmlich darin, daß wenn auch ihr Gehalt innerlich ſubſtantiell und

von gediegener Wirksamkeit seyn konnte, die wirkliche Gestalt desselben dennoch vielfach von relativen Umständen begleitet, von Zufälligkeiten umhäuft, und durch Willkührlichkeiten verunreinigt erscheinen mußte, ohne daß der Geschichtsschreiber das Recht hatte, diese der unmittelbaren Wirklichkeit schlechthin zugehörige Form der Realität zu verwandeln.

αα) Das Geschäft dieser Umwandlung nun ist ein Hauptberuf der Dichtkunst, wenn sie ihrem Stoffe nach den Boden der Geschichtsschreibung betritt. Sie hat in diesem Falle den innersten Kern und Sinn einer Begebenheit, Handlung, eines nationalen Charakters, einer hervorragenden historischen Individualität herauszufinden, die umherspielenden Zufälligkeiten aber und gleichgültigen Beiwerke des Geschehens, die nur relativen Umstände und Charakterzüge abzustreifen, und dafür solche an die Stelle zu setzen, durch welche die innere Substanz der Sache klar herausscheinen kann, so daß dieselbe in dieser umgewandelten Außengestalt so sehr ihr gemäßes Daseyn findet, daß sich nun erst das anundfürsich Vernünftige in seiner ihm an und für sich entsprechenden Wirklichkeit entwickelt und offenbar macht. Dadurch allein vermag die Poesie zugleich für das bestimmte Werk sich ihren Inhalt zu einem festeren Mittelpunkte in sich abzugrenzen, der sich dann ebenso zu einer gerundeten Totalität entfalten kann, da er die besondern Theile einer Seits strenger zusammenhält, anderer Seits, ohne die Einheit des Ganzen zu gefährden, auch jeder Einzelheit ihr gehöriges Recht zu selbstständiger Ausprägung vergönnen darf.

ββ) Weiter noch kann sie in dieser Rücksicht gehn, wenn sie nicht den Gehalt und die Bedeutung des wirklich historisch Geschehenen, sondern irgend einen damit näher und entfernter verwandten Grundgedanken, eine menschliche Kollision überhaupt, zu ihrem Hauptinhalt macht, und die historischen Fakta und Charaktere, das Lokal u. s. f. nur mehr als individualisirende Einkleidung benutzt. Hier tritt dann aber die doppelte Schwierigkeit

ein, daß entweder die geschichtlich bekannten Data, wenn sie mit in die Darstellung aufgenommen werden, jenem Grundgedanken nicht durchweg anpassend seyn können, oder daß umgekehrt, wenn der Dichter dieß Bekannte Theils beibehält, Theils aber zu seinen Zwecken in wichtigen Punkten umändert, dadurch ein Widerspruch des sonst schon in unserer Vorstellung Festen und des durch die Poesie neu Hervorgebrachten entsteht. Diesen Zwiespalt und Widerspruch zu lösen und den rechten störungslosen Einklang zu Stande zu bringen ist schwer, doch nothwendig, denn auch die Wirklichkeit hat in ihren wesentlichen Erscheinungen ein unbestreitbares Recht.

γγ) Die ähnliche Forderung nun ist für die Poesie noch in einem ausgebreiteteren Kreise geltend zu machen. Was nämlich die Dichtkunst an äußerem Lokal, Charakteren, Leidenschaften, Situationen, Konflikten, Begebnissen, Handlungen, Schicksalen darstellt, das Alles findet sich auch sonst schon, mehr als man gewöhnlich glauben mag, in der Wirklichkeit des Lebens vor. Auch hier also betritt die Poesie gleichsam einen historischen Boden, und ihre Abweichungen und Aenderungen müssen in diesem Felde ebenfalls aus der Vernunft der Sache und dem Bedürfniß, für dieß Innere die adäquateste lebendige Erscheinung zu finden, nicht aber aus dem Mangel an gründlicher Kenntniß und Durchlebung des Wirklichen, oder aus Laune, Willkühr und Sucht nach barocken Eigenthümlichkeiten einer querköpfigen Originalität hervorgehn.

β) Die Redekunst zweitens gehört der Prosa des praktischen Endzwecks wegen an, der in ihrer Absicht liegt, und zu dessen praktischer Durchführung sie die Pflicht hat, der Zweckmäßigkeit durchgängig Folge zu leisten.

αα) In dieser Rücksicht muß die Poesie, um nicht gleichfalls in das Prosaische zu fallen, sich vor jedem außerhalb der Kunst und des reinen Kunstgenusses liegenden Zweck bewahren. Denn kommt es ihr wesentlich auf dergleichen Absichten an,

welche in diesem Falle aus der ganzen Fassung und Darstellungsart herausscheinen, so ist sogleich das poetische Werk aus der freien Höhe, in deren Region es nur seiner selbst wegen da zu seyn zeigt, in das Gebiet des Relativen heruntergezogen, und es entsteht entweder ein Bruch zwischen dem, was die Kunst verlangt, und demjenigen, was die anderweitigen Intentionen fordern, oder die Kunst wird, ihrem Begriffe zuwider, nur als ein Mittel verbraucht und damit zur Zweckdienlichkeit herabgesetzt. Von dieser Art z. B. ist die Erbaulichkeit vieler Kirchenlieder, in denen bestimmte Vorstellungen nur der religiösen Wirkung wegen Platz gewinnen, und eine Art der Anschaulichkeit erhalten, welche der poetischen Schönheit entgegen ist. Ueberhaupt muß die Poesie als Poesie nicht religiös und nur religiös erbauen, und uns dadurch in ein Gebiet hinüberführen wollen, das wohl mit der Poesie und Kunst Verwandtschaft hat, doch ebenso von ihr verschieden ist. Dasselbe gilt für das Lehren, moralische Bessern, politische Aufregen, oder bloß oberflächliche Zeitvertreiben und Vergnügen. Denn dieß alles sind Zwecke, zu deren Erreichung die Poesie allerdings unter allen Künsten am meisten behülflich seyn kann, doch diese Hülfe, soll sie sich frei nur in ihrem eigenen Kreise bewegen, nicht zu leisten unternehmen darf, insofern in der Dichtkraft nur das Poetische, nicht aber das, was außerhalb der Poesie liegt, als bestimmender und durchgeführter Zweck regieren muß, und jene anderweitigen Zwecke in der That durch andere Mittel noch vollständiger zum Ziele geführt werden können.

ββ) Dennoch aber soll die Dichtkunst umgekehrt in der konkreten Wirklichkeit keine absolut isolirte Stellung behaupten wollen, sondern muß, selber lebendig, mitten in's Leben hineintreten. Schon im ersten Theile sahen wir, in wie vielen Zusammenhängen die Kunst mit dem sonstigen Daseyn stehe, dessen Gehalt und Erscheinungsweise auch sie zu ihrem Inhalt und ihrer Form macht. In der Poesie nun zeigt sich die lebendige

Beziehung zu dem vorhandenen Daſeyn und deſſen einzelnen Vorfällen, privaten und öffentlichen Angelegenheiten am reichhaltigſten in den ſogenannten Gelegenheitsgedichten. In einem weiteren Sinne des Worts könnte man die meiſten poetiſchen Werke mit dieſem Namen bezeichnen, in der engeren eigentlichen Bedeutung jedoch müſſen wir denſelben auf ſolche Produktionen beſchränken, welche ihren Urſprung in der Gegenwart ſelbſt irgend einem Ereigniſſe verdanken, deſſen Erhebung, Ausſchmückung, Gedächtnißfeier u. ſ. f. ſie nun auch ausdrücklich gewidmet ſind. Durch ſolch lebendige Verflechtung aber ſcheint die Poeſie wiederum in Abhängigkeit zu gerathen, und man hat deshalb auch häufig dieſem ganzen Kreiſe nur einen untergeordneten Werth zuſchreiben wollen, obſchon zum Theil, beſonders in der Lyrik, die berühmteſten Werke hieher gehören.

γγ) Es fragt ſich daher, wodurch die Poeſie auch in dieſem Konflikte noch ihre Selbſtſtändigkeit zu bewahren im Stande ſey. Ganz einfach dadurch, daß ſie die äußere vorgefundene Gelegenheit nicht als den weſentlichen Zweck und ſich dagegen nur als ein Mittel betrachtet und hinſtellt, ſondern umgekehrt den Stoff jener Wirklichkeit in ſich hineinzieht und mit dem Recht und der Freiheit der Phantaſie geſtaltet und ausbildet. Dann nämlich iſt nicht die Poeſie das Gelegentliche und Beiherlaufende, ſondern jener Stoff iſt die äußere Gelegenheit, auf deren Anſtoß der Dichter ſich ſeinem tieferen Eindringen und reineren Ausgeſtalten überläßt, und dadurch das erſt aus ſich erſchafft, was ohne ihn in dem unmittelbar wirklichen Falle nicht in dieſer freien Weiſe zum Bewußtſeyn gekommen wäre.

γ) So iſt denn jedes wahrhaft poetiſche Kunſtwerk ein in ſich unendlicher Organismus; gehaltreich und dieſen Inhalt in entſprechender Erſcheinung entfaltend; einheitsvoll, doch nicht in Form der Zweckmäßigkeit, die das Beſondere abſtrakt unterwirft, ſondern im Einzelnen von derſelben lebendigen Selbſtſtändigkeit, in welcher ſich das Ganze ohne ſcheinbare Abſicht

zu vollendeter Rundung in sich zusammenschließt; mit dem Stoffe der Wirklichkeit erfüllt, doch weder zu diesem Inhalte und dessen Daseyn, noch zu irgend einem Lebensgebiete im Verhältniß der Abhängigkeit, sondern frei aus sich schaffend, um den Begriff der Dinge zu seiner echten Erscheinung herauszugestalten, und das äußerlich Existirende mit seinem innersten Wesen in versöhnenden Einklang zu bringen.

3. Die dichtende Subjektivität.

Von dem künstlerischen Talent und Genius, von der Begeisterung und Originalität u. s. f. habe ich schon im ersten Theile weitläufiger gesprochen, und will deshalb hier in Bezug auf Poesie nur noch Einiges andeuten, was, der subjektiven Thätigkeit im Kreise der bildenden Künste und Musik gegenüber, von Wichtigkeit ist.

a) Der Architekt, Bildhauer, Maler, Musiker ist auf ein ganz konkretes, sinnliches Material angewiesen, in welches er seinen Inhalt vollständig hineinarbeiten soll. Die Beschränktheit dieses Materials nun bedingt die bestimmte Form für die ganze Konceptionsweise und künstlerische Behandlung. Je specifischer deshalb die Bestimmtheit ist, zu welcher der Künstler sich koncentriren muß, desto specieller wird auch das gerade zu dieser und keiner andern Darstellungsart erforderliche Talent, und die hiermit parallellaufende Geschicklichkeit des technischen Ausführens. Das Talent zur Dichtkunst, insofern dieselbe sich der gänzlichen Verkörperung ihrer Gebilde in einem besonderen Material enthebt, ist solchen bestimmten Bedingungen weniger unterworfen, und dadurch allgemeiner und unabhängiger. Es bedarf nur der Gabe phantasiereicher Gestaltung überhaupt, und ist nur dadurch begrenzt, daß die Poesie, da sie in Worten sich äußert, weder auf der einen Seite die sinnliche Vollständigkeit darf erreichen wollen, in welcher der bildende Künstler seinen Inhalt als äußere Gestalt zu fassen hat, noch auf der anderen Seite bei der

wortloſen Innigkeit ſtehn bleiben kann, deren Seelentöne das Bereich der Muſik ausmachen. In dieſer Rückſicht läßt ſich die Aufgabe des Dichters, im Vergleich zu den übrigen Künſtlern, als leichter und als ſchwerer anſehn. Als leichter, weil der Dichter, obſchon die poetiſche Behandlung der Sprache einer ausgebildeten Geſchicklichkeit bedarf, doch der relativ vielfacheren Beſiegung techniſcher Schwierigkeiten überhoben iſt; als ſchwerer, weil die Poeſie, je weniger ſie es zu einer äußeren Verkörperung zu bringen vermag, um deſto mehr den Erſatz für dieſen ſinnlichen Mangel, in dem innern eigentlichen Kern der Kunſt, in der Tiefe der Phantaſie und der echt künſtleriſchen Auffaſſung als ſolcher zu ſuchen hat.

b) Dadurch wird der Dichter zweitens befähigt, in alle Tiefen des geiſtigen Gehalts einzudringen, und was in ihnen verborgen liegt an das Licht des Bewußtſeyns hervorzuführen. Denn wie ſehr in den anderen Künſten auch das Innere aus ſeiner leiblichen Form herausſcheinen muß, und wirklich herausſcheint, ſo iſt doch das Wort das verſtändlichſte und dem Geiſte gemäßeſte Mittheilungsmittel, das alles zu faſſen und kund zu geben vermag, was ſich irgend durch die Höhen und Tiefen des Bewußtſeyns hindurchbewegt und innerlich präſent wird. Hiedurch ſieht ſich der Dichter jedoch in Schwierigkeiten verwickelt und es werden ihm Aufgaben geſtellt, welche zu überwinden und denen zu genügen die übrigen Künſte in geringerem Grade genöthigt ſind. Indem ſich nämlich die Poeſie rein im Bereiche des innerlichen Vorſtellens aufhält, und nicht darauf bedacht ſeyn darf, ihren Gebilden eine von dieſer Innerlichkeit unabhängige äußerliche Exiſtenz zu verſchaffen, ſo bleibt ſie dadurch in einem Elemente, in welchem auch das religiöſe, wiſſenſchaftliche und ſonſtige proſaiſche Bewußtſeyn thätig ſind, und muß ſich deshalb hüten, an jene Gebiete und deren Auffaſſungsweiſe heranzuſtreifen, oder ſich mit ihnen zu vermiſchen. Das ähnliche Beiſammenſeyn findet zwar in Rückſicht auf jede Kunſt

ſtatt, da alle künſtleriſche Produktion aus dem einen Geiſte hervorgeht, der alle Sphären des ſelbſtbewußten Lebens in ſich faßt, in den übrigen Künſten aber unterſcheidet ſich die ganze Art der Konception, weil ſie bei ihrem innern Schaffen ſchon in ſteter Beziehung auf die Ausführung ihrer Gebilde in einem beſtimmten ſinnlichen Material bleibt, von Hauſe aus ſowohl von den Formen der religiöſen Vorſtellung als auch des wiſſenſchaftlichen Denkens und des proſaiſchen Verſtandes. Die Poeſie dagegen bedient ſich auch in Betreff auf äußere Mittheilung deſſelben Mittels als dieſe übrigen Gebiete, der Sprache nämlich, mit der ſie ſich deshalb nicht wie die bildenden Künſte und die Muſik auf einem anderen Boden des Vorſtellens und der Aeußerung befindet.

c) Drittens endlich darf von dem Dichter, weil die Poeſie am tiefſten die ganze Fülle des geiſtigen Gehalts auszuſchöpfen im Stande iſt, auch die tiefſte und reichhaltigſte innere Durchlebung des Stoffes gefordert werden, den er zur Darſtellung bringt. Der bildende Künſtler hat ſich gleichſam auf die Durchlebung des geiſtigen Ausdrucks in der Außengeſtalt der architektoniſchen, plaſtiſchen und maleriſchen Formen vornehmlich hinzuwenden, der Muſiker auf die innere Seele der koncentrirten Empfindung und Leidenſchaft und deren Erguß in Melodieen, obſchon die Einen wie die Andern gleichfalls von dem innerſten Sinn und der Subſtanz ihres Inhalts erfüllt ſeyn müſſen. Der Kreis deſſen, was der Dichter in ſich durchzumachen hat, reicht weiter, weil er ſich nicht nur eine innere Welt des Gemüths und der ſelbſtbewußten Vorſtellung auszubilden, ſondern für dieß Innere ſich auch eine entſprechende äußere Erſcheinung zu finden hat, durch welche jene ideelle Totalität in erſchöpfenderer Vollſtändigkeit als in den übrigen Kunſtgeſtaltungen hindurchblickt. Nach Innen und Außen muß er das menſchliche Daſeyn kennen, und die Breite der Welt und ihrer Erſcheinungen in ſein Inneres hineingenommen und dort durchfühlt, durchdrungen, vertieft

und verklärt haben. — Um nun aus ſeiner Subjektivität heraus, ſelbſt bei der Beſchränkung auf einen ganz engen und beſonderen Kreis, ein freies Ganzes, das nicht von Außen her determinirt erſcheint, ſchaffen zu können, muß er ſich aus der praktiſchen oder ſonſtigen Befangenheit in ſolchem Stoffe losgerungen haben, und mit freiem das innere und äußere Daſeyn überſchauenden Blicke darüberſtehn. Von Seiten des Naturells können wir in dieſer Beziehung beſonders die morgenländiſchen muhamedaniſchen Dichter rühmen. Sie treten von Hauſe aus in dieſe Freiheit ein, welche in der Leidenſchaft ſelbſt von der Leidenſchaft unabhängig bleibt, und in aller Mannigfaltigkeit der Intereſſen als eigentlichen Kern doch nur immer die eine Subſtanz feſthält, gegen welche dann das Uebrige klein und vergänglich erſcheint, und der Leidenſchaft und Begierde nichts Letztes bleibt. Dieß iſt eine theoretiſche Weltanſchauung, ein Verhältniß des Geiſtes zu den Dingen dieſer Welt, das dem Alter näher liegt als der Jugend. Denn im Alter ſind zwar die Lebensintereſſen noch vorhanden, aber nicht in der drängenden Jugendgewalt der Leidenſchaft, ſondern mehr in der Form von Schatten, ſo daß ſie ſich leichter den theoretiſchen Bezügen gemäß ausbilden, welche die Kunſt verlangt. Gegen die gewöhnliche Meinung, daß die Jugend in ihrer Wärme und Gluth das ſchönſte Alter für die dichteriſche Produktion ſey, läßt ſich deshalb, nach dieſer Seite hin, gerade das Entgegengeſetzte behaupten, und das Greiſenalter, wenn es ſich nur die Energie der Anſchauung und Empfindung noch zu bewahren weiß, als die reifſte Epoche hinſtellen. Erſt dem blinden Greiſe Homer werden die wunderbaren Gedichte zugeſchrieben, die unter ſeinem Namen auf uns gekommen ſind, und auch von Göthe kann man ſagen, daß er im Alter erſt, nachdem es ihm gelungen war, ſich von allen beſchränkenden Partikularitäten frei zu machen, das Höchſte geleiſtet hat.

II.

Der poetische Ausdruck.

Der erste Kreis, bei dessen unendlichem Umfang wir uns mit wenigen allgemeinen Bestimmungen haben begnügen müssen, betraf das Dichterische überhaupt, den Inhalt sowie die Auffassung und Organisation desselben zum poetischen Kunstwerke. Hiegegen nun bildet die zweite Seite der poetische Ausdruck, die Vorstellung in ihrer selbst innerlichen Objektivität des Worts, als Zeichens der Vorstellung, und die Musik des Wortes.

Welches Verhältniß nun der poetische Ausdruck im Allgemeinen zu der Darstellungsart der übrigen Künste habe, können wir aus dem oben bereits in Betreff auf das Poetische überhaupt Ausgeführten abstrahiren. Das Wort und die Wortklänge sind weder ein Symbol von geistigen Vorstellungen, noch eine adäquate räumliche Aeußerlichkeit des Innern, wie die Körperformen der Skulptur und Malerei, noch ein musikalisches Tönen der ganzen Seele, sondern ein bloßes Zeichen. Als Mittheilung des poetischen Vorstellens aber muß auch diese Seite im Unterschiede der prosaischen Ausdrucksweise theoretisch zum Zweck gemacht werden und gebildet erscheinen.

In dieser Rücksicht lassen sich drei Hauptpunkte bestimmter unterscheiden.

Erstens nämlich scheint zwar der poetische Ausdruck durchaus nur in den Worten zu liegen, und sich deshalb rein auf das Sprachliche zu beziehn, insofern aber die Worte selbst nur die Zeichen für Vorstellungen sind, so liegt der eigentliche Ursprung der poetischen Sprache weder in der Wahl der einzelnen Wörter, und in der Art ihrer Zusammenstellung zu Sätzen und ausgebildeten Perioden, noch in dem Wohlklang, Rhythmus, Reim u. s. f., sondern in der Art und Weise der Vorstellung. Den Ausgangspunkt für den gebildeten

Ausdruck haben wir demnach in der gebildeten Vorſtellung zu ſuchen, und unſere erſte Frage auf die Form zu richten, welche das Vorſtellen, um zu einem poetiſchen Ausdruck zu kommen, annehmen muß.

Zweitens aber wird die in ſich ſelbſt dichteriſche Vorſtellung nur in Worten objektiv, und wir haben deshalb ebenſoſehr den ſprachlichen Ausdruck nach ſeiner rein ſprachlichen Seite zu betrachten, nach welcher ſich poetiſche Wörter von proſaiſchen, poetiſche Wendungen von denen des gewöhnlichen Lebens und des proſaiſchen Denkens unterſcheiden, wenn wir auch zunächſt von der Hörbarkeit derſelben abſtrahiren.

Drittens endlich iſt die Poeſie wirkliches Sprechen, das klingende Wort, das ſowohl ſeiner zeitlichen Dauer als auch ſeinem realen Klange nach geſtaltet ſeyn muß, und Zeitmaaß, Rhythmus, Wohlklang, Reim u. ſ. f. erforderlich macht.

1. Die poetiſche Darſtellung.

Was in den bildenden Künſten die durch Stein und Farbe ausgedrückte ſinnlich ſichtbare Geſtalt, in der Muſik die beſeelte Harmonie und Melodie iſt, die äußerliche Weiſe nämlich, in welcher ein Inhalt kunſtgemäß erſcheint, das kann, wir müſſen immer wieder darauf zurückkommen, für den poetiſchen Ausdruck nur die Vorſtellung ſelber ſeyn. Die Kraft des dichteriſchen Bildens beſteht deshalb darin, daß die Poeſie ſich einen Inhalt innerlich, ohne zu wirklichen Außengeſtalten und Melodiegängen herauszugehn, geſtaltet, und damit die äußerliche Objektivität der übrigen Künſte zu einer innern macht, die der Geiſt, wie ſie im Geiſte iſt und bleiben ſoll, für das Vorſtellen ſelber äußert.

Wenn wir nun beim Dichteriſchen bereits einen Unterſchied zwiſchen dem urſprünglich Poetiſchen und einer ſpäteren Rekonſtruktion der Poeſie aus dem Proſaiſchen her feſtzuſtellen hatten, ſo tritt uns der gleiche Unterſchied auch hier wieder entgegen.

a) Die ursprüngliche Poesie des Vorstellens zerscheidet sich noch nicht in die Extreme des gewöhnlichen Bewußtseyns, das einer Seits alles in Form unmittelbarer und damit zufälliger Einzelnheit vor sich bringt, ohne das innerlich Wesentliche daran und das Erscheinen desselben aufzufassen, anderer Seits das konkrete Daseyn Theils in seine Unterschiede zerlegt und in die Form abstrakter Allgemeinheit erhebt, Theils zu verständigen Beziehungen und Synthesen dieser Abstrakta fortgeht, sondern poetisch ist die Vorstellung nur dadurch, daß sie diese Extreme noch in unzerschiedener Vermittelung hält, und dadurch in der gediegenen Mitte zwischen der gewöhnlichen Anschauung und dem Denken stehen zu bleiben vermag.

Im Allgemeinen können wir das dichterische Vorstellen als bildlich bezeichnen, insofern es statt des abstrakten Wesens die konkrete Wirklichkeit desselben, statt der zufälligen Existenz eine solche Erscheinung vor Augen führt, in welcher wir unmittelbar durch das Aeußere selbst und dessen Individualität, ungetrennt davon, das Substantielle erkennen, und somit den Begriff der Sache wie deren Daseyn als ein und dieselbe Totalität im Innern der Vorstellung vor uns haben. In dieser Rücksicht findet ein großer Unterschied zwischen dem statt, was uns die bildliche Vorstellung giebt, und was uns sonst durch andere Ausdrucksweisen klar wird. Es geht damit ähnlich wie mit dem Lesen. Sehen wir die Buchstaben, welche Zeichen für Sprachlaute sind, so verstehen wir bei ihrer Betrachtung, ohne daß wir die Töne zu hören nöthig hätten, sogleich das Gelesene; und nur ungeläufige Leser müssen sich erst die einzelnen Laute aussprechen, um die Wörter verstehen zu können. Was hier eine Ungeübtheit ist, wird aber in der Poesie das Schöne und Vortreffliche, indem sie sich nicht mit dem abstrakten Verstehen begnügt, und die Gegenstände nur so in uns hervorruft, wie sie in Form des Denkens und der bildlosen Allgemeinheit überhaupt in unserem Gedächtnisse sind,

sondern den Begriff in seinem Daseyn, die Gattung in bestimmter Individualität an uns kommen läßt. Dem gewöhnlichen verständigen Bewußtseyn nach verstehe ich beim Hören und Lesen mit dem Wort unmittelbar die Bedeutung, ohne sie, d. h. ohne ihr Bild vor der Vorstellung zu haben. Sagen wir z. B. „die Sonne" oder „Morgens", so ist uns klar, was damit gemeint sey, die Frühe und die Sonne selbst aber wird uns nicht veranschaulicht. Wenn es dagegen im Dichter heißt: „Als nun die dämmernde Eos mit Rosenfingern emporstieg", so ist hier zwar der Sache nach dasselbe ausgesprochen; der poetische Ausdruck giebt uns aber *mehr*, da er dem Verstehen auch noch eine Anschauung von dem verstandenen Objekte hinzufügt, oder vielmehr das bloße abstrakte Verstehen entfernt, und die reale Bestimmtheit an die Stelle setzt. Ebenso, wenn gesagt wird, „Alexander hat das persische Reich besiegt", so ist dieß allerdings dem Inhalte nach eine konkrete Vorstellung, die mannigfaltige Bestimmtheit derselben aber, als „Sieg" ausgedrückt, wird in eine einfache Abstraktion bildlos zusammengezogen, welche uns von der Erscheinung und Realität dessen, was Alexander Großes vollbracht hat, nichts vor die Anschauung führt. Und so geht es mit Allem, was in der ähnlichen Weise ausgedrückt wird; wir verstehen es, doch es bleibt fahl, grau, und nach Seiten des individuellen Daseyns unbestimmt und abstrakt. Die poetische Vorstellung nimmt deshalb die Fülle der realen Erscheinung in sich hinein, und weiß dieselbe mit dem Innern und Wesentlichen der Sache unmittelbar zu einem ursprünglichen Ganzen in Eins zu arbeiten.

Das Nächste, was hieraus folgt, ist das Interesse der poetischen Vorstellung, beim Aeußeren, insofern es die Sache in ihrer Wirklichkeit ausdrückt, zu *verweilen*, es für sich der Betrachtung werth zu achten und ein Gewicht darauf zu legen. Die Poesie ist deshalb überhaupt in ihrem Ausdrucke *umschreibend*: doch Umschreibung ist nicht das rechte Wort; denn wir

ſind, in Vergleich mit den abſtrakten Beſtimmungen, in welchen ein Inhalt ſonſt unſerm Verſtande geläufig iſt, Vieles als Umſchreibung zu nehmen gewohnt, was der Dichter nicht ſo gemeint hat, ſo daß von dem proſaiſchen Standpunkte aus die poetiſche Vorſtellung kann als ein Umweg und nutzloſer Ueberfluß angeſehn werden. Dem Dichter aber muß es darum zu thun ſeyn, mit ſeinem Vorſtellen ſich bei der Ausbreitung des realen Erſcheinens, in deſſen Schilderung er ſich ergeht, mit Vorliebe aufzuhalten. In dieſem Sinne theilt z. B. Homer jedem Helden ein Epitheton zu, und ſagt: „der fußſchnelle Achilles; die hellumſchienten Achäer; der helmumflatterte Hektor; Agamemnon, der Fürſt der Völker"; u. ſ. f. Der Name bezeichnet zwar ein Individuum, bringt aber als bloßer Name noch gar keinen weiteren Inhalt vor die Vorſtellung, ſo daß es noch weiterer Angaben zur beſtimmten Veranſchaulichung bedarf. Auch bei anderen Gegenſtänden, welche an und für ſich ſchon der Anſchauung angehören, wie Meer, Schiffe, Schwerdt u. ſ. f. giebt ein ähnliches Epitheton, das irgend eine weſentliche Qualität des beſtimmten Objekts auffaßt und darlegt, ein beſtimmteres Bild, und nöthigt uns dadurch, die Sache in konkreter Erſcheinung uns hinzuſtellen.

Von ſolcher *eigentlichen* Verbildlichung unterſcheidet ſich dann *zweitens* die *uneigentliche*, die ſchon eine weitere Differenz hervorbringt. Denn das eigentliche Bild ſtellt nur die Sache in der ihr zugehörigen Realität dar, der uneigentliche Ausdruck dagegen verweilt nicht unmittelbar bei dem Gegenſtande ſelbſt, ſondern geht zur Schilderung eines anderen zweiten über, durch welchen uns die Bedeutung des erſten klar und anſchaulich werden ſoll. Metaphern, Bilder, Gleichniſſe u. ſ. f. gehören zu dieſer Weiſe der poetiſchen Vorſtellung. Hier wird dem Inhalte, um den es zu thun iſt, noch eine davon verſchiedene Hülle hinzugefügt, welche Theils nur als Schmuck dient, Theils auch zur näheren Erklärung nicht vollſtändig kann genutzt werden, da ſie nur nach einer beſtimmten Seite hin

zu jenem erſten Inhalt gehört; wie Homer z. B. den Ajax, der nicht fliehen will, einem hartnäckigen Eſel vergleicht. Beſonders aber hat die orientaliſche Poeſie dieſe Pracht und Fülle in Bildern und Vergleichungen, da ihr ſymboliſcher Standpunkt einer Seits ein Umherſuchen nach Verwandtem nöthig macht, und bei der Allgemeinheit der Bedeutungen eine große Breite konkreter ähnlicher Erſcheinungen darbietet, anderer Seits bei der Erhabenheit des Anſchauens darauf führt, die ganze bunte Mannigfaltigkeit des Glänzendſten und Herrlichſten zum Schmucke des Einen allein zu verwenden, der als das einzig zu Preiſende für das Bewußtſeyn daſteht. Dieſe Gebilde der Vorſtellung gelten dann zugleich nicht als etwas, von dem wir wiſſen, daß es nur ein ſubjektives Thun und Vergleichen, und nichts für ſich Reales und Vorhandenes ſey, ſondern die Umwandelung alles Daſeyns zum Daſeyn der von der Phantaſie erfaßten und geſtalteten Idee iſt im Gegentheil ſo angeſehn, daß ſonſt nichts Anderes für ſich vorhanden iſt und ein Recht ſelbſtſtändiger Realität haben kann. Der Glaube an die Welt, wie *wir* ſie mit proſaiſchem Auge verſtändig betrachten, wird zu einem Glauben an die Phantaſie, für welche nur *die* Welt da iſt, die ſich das poetiſche Bewußtſeyn erſchaffen hat. Umgekehrt iſt es die romantiſche Phantaſie, die ſich gern metaphoriſch ausdrückt, weil in ihr das Aeußere für die in ſich zurückgezogene Subjektivität nur als ein Beiweſen und nicht als die adäquate Wirklichkeit ſelber gilt. Dieſes dadurch gleichſam uneigentliche Aeußere nun mit tiefer Empfindung, mit partikulärer Fülle der Anſchauung oder mit dem Humor der Kombination auszugeſtalten iſt ein Trieb, welcher die romantiſche Poeſie zu immer neuen Erfindungen befähigt und anreizt. Ihr iſt es dann nicht darum zu thun, ſich nur die Sache beſtimmt und anſchaulich vorzuſtellen, im Gegentheil der metaphoriſche Gebrauch dieſer weiter abliegenden Erſcheinungen wird für ſich ſelber Zweck; die Empfindung macht ſich zum Mittelpunkte, beglänzt ihre reiche

Umgebung, zieht sie an sich, verwendet sie geistreich und witzig zu ihrem Schmuck, belebt sie, und genießt sich in diesem Herüber und Hinüber, diesem Einarbeiten und sich Ergehn ihrer in ihrem Darstellen.

b) Der poetischen Vorstellungsweise zweitens steht die prosaische gegenüber. Bei dieser nun kommt es nicht auf das Bildliche an, sondern auf die Bedeutung als solche, welche sie sich zum Inhalte nimmt; wodurch das Vorstellen zu einem bloßen Mittel wird, den Inhalt zum Bewußtseyn zu bringen. Sie hat daher weder das Bedürfniß, uns die nähere Realität ihrer Objekte vor Augen zu stellen, noch, wie es beim uneigentlichen Ausdruck der Fall ist, eine andere Vorstellung, welche über das, was ausgedrückt werden soll, hinausgeht, in uns hervorzurufen. Zwar kann es auch in der Prosa nothwendig seyn, das Aeußere der Gegenstände fest und scharf zu bezeichnen, dieß geschieht dann aber nicht der Bildlichkeit wegen, sondern aus irgend einem besonderen praktischen Zwecke. Im Allgemeinen können wir deshalb als Gesetz für die prosaische Vorstellung einer Seits die Richtigkeit, anderer Seits die deutliche Bestimmtheit und klare Verständlichkeit aufstellen, während das Metaphorische und Bildliche überhaupt relativ immer undeutlich and unrichtig ist. Denn in dem eigentlichen Ausdrucke, wie die Poesie ihn in ihrer Bildlichkeit giebt, ist die einfache Sache aus ihrer unmittelbaren Verständlichkeit in die reale Erscheinung herübergeführt, aus der sie soll erkannt werden, in dem uneigentlichen aber wird eine von der Bedeutung sogar abliegende nur verwandte Erscheinung zur Veranschaulichung benutzt, so daß nun die prosaischen Kommentatoren der Poeten viel zu thun haben, ehe es ihnen gelingt, durch ihre verständigen Analysen Bild und Bedeutung zu trennen, aus der lebendigen Gestalt den abstrakten Inhalt herauszuziehn, und dadurch dem prosaischen Bewußtseyn das Verständniß poetischer Vorstellungsweisen eröffnen zu können. In der Poesie dagegen ist nicht nur die Rich-

tigkeit und unmittelbar mit dem einfachen Inhalt zuſammenfallende Angemeſſenheit das weſentliche Geſetz. Im Gegentheil, wenn die Proſa ſich mit ihren Vorſtellungen in dem gleichen Gebiete ihres Inhalts und in der abſtrakten Richtigkeit zu halten hat, ſo muß die Poeſie in ein anderes Element, in die Erſcheinung des Gehalts ſelbſt oder in andere verwandte Erſcheinungen hineinleiten. Denn eben dieſe Realität iſt es, welche für ſich auftreten und den Inhalt einer Seits zwar darſtellen, anderer Seits aber auch von dem bloßen Inhalte befreien ſoll, indem die Aufmerſamkeit gerade auf das erſcheinende Daſeyn geführt, und die lebendige Geſtalt dem theoretiſchen Intereſſe zum weſentlichen Zwecke gemacht wird.

c) Thun ſich dieſe poetiſchen Forderungen nun in einer Zeit hervor, in welcher die bloße Richtigkeit der proſaiſchen Vorſtellung ſchon zur gewohnten Norm geworden iſt, ſo hat die Poeſie, auch in Betreff auf ihre Bildlichkeit, eine ſchwierigere Stellung. In ſolchen Tagen nämlich iſt die durchgreifende Weiſe des Bewußtſeyns überhaupt die Trennung der Empfindung und Anſchauung von dem verſtändigen Denken, welches ſich den inneren und äußeren Stoff des Empfindens und Anſchauens entweder zum bloßen Anſtoß für das Wiſſen und Wollen oder zum dienſtbaren Material der Betrachtungen und Handlungen macht. Hier bedarf nun die Poeſie einer abſichtlicheren Energie, um ſich aus der gewohnten Abſtraktion des Vorſtellens in die konkrete Lebendigkeit einzuarbeiten. Erreicht ſie aber dieß Ziel, ſo erlöſt ſie ſich nicht nur von jener Trennung des Denkens, das auf's Allgemeine geht, und der Anſchauung und Empfindung, welche das Einzelne auffaſſen, ſondern befreit zugleich dieſe letzteren Formen ſowie deren Stoff und Inhalt aus ihrer bloßen Dienſtbarkeit, und führt ſie der Verſöhnung mit dem in ſich Allgemeinen ſiegreich entgegen. Da nun aber die poetiſche und proſaiſche Vorſtellungsweiſe und Weltanſchauung in Ein und demſelben Bewußtſeyn zuſammengebunden ſind, ſo iſt

hier eine Hemmung und Störung, ja sogar ein Kampf beider möglich, den, wie z. B. unsere heutige Poesie beweist, nur die höchste Genialität zu schlichten vermag. Außerdem treten noch anderweitige Schwierigkeiten ein, von welchen ich nur in Bezug auf das Bildliche Einiges bestimmter herausheben will. Wenn nämlich der prosaische Verstand schon an die Stelle der ursprünglich dichterischen Vorstellung getreten ist, so erhält die Wiedererweckung des Poetischen, sowohl was den eigentlichen Ausdruck, als auch was das Metaphorische angeht, leicht etwas Gesuchtes, das selbst da, wo es nicht als wirkliche Absichtlichkeit erscheint, sich dennoch zu jener unmittelbar treffenden Wahrheit kaum wieder zurückzuversetzen im Stande ist. Denn Vieles, was in früheren Zeiten noch frisch war, wird durch den wiederholten Gebrauch und die dadurch entstandene Gewohnheit nach und nach selber gewöhnlich uud geht in die Prosa über. Will nun die Poesie sich mit neuen Erfindungen hervorthun, so geräth sie oft wider Willen in ihren schildernden Beiwörtern, Umschreibungen u. s. f., wenn auch nicht in's Uebertriebene und Ueberladene, doch in's Gekünstelte, Verzierlichende, gesucht Pikante und Präciöse, das nicht aus einfacher und gesunder Anschauung und Empfindung hervorgeht, sondern die Gegenstände in einem gemachten, auf den Effekt berechneten Lichte erblickt, und ihnen dadurch nicht ihre natürliche Farbe und Beleuchtung läßt. Mehr noch ist dieß nach der Seite hin der Fall, daß mit der eigentlichen Vorstellungsweise überhaupt die metaphorische vertauscht wird, welche sich sodann genöthigt sieht, die Prosa zu überbieten, und um ungewöhnlich zu seyn allzu schnell in's Raffiniren und Haschen nach Wirkungen kommt, die noch nicht verbraucht sind.

2. Der sprachliche Ausdruck.

Indem sich nun aber die dichterische Phantasie von der Erfindungsart jedes anderen Künstlers dadurch unterscheidet, daß

ſie ihre Gebilde in Worte kleiden und durch die Sprache mittheilen muß, ſo hat ſie die Pflicht, von Anfang an alle ihre Vorſtellungen ſo einzurichten, daß ſie ſich auch durch die Mittel, welche der Sprache zu Gebote ſtehn, vollſtändig kundgeben laſſen. Ueberhaupt iſt das Poetiſche erſt dichteriſch im engeren Sinne, wenn es ſich zu Worten wirklich verkörpert und ausrundet.

Dieſe ſprachliche Seite der Dichtkunſt nun könnte uns Stoff zu unendlich weitſchichtigen und verwickelten Erörterungen darbieten, welche ich jedoch, um noch für die wichtigeren Gegenſtände, die vor uns liegen, Raum zu gewinnen, übergehn muß, und deshalb nur die weſentlichſten Geſichtspunkte ganz kurz zu berühren gedenke.

a) Die Kunſt ſoll uns in allen Beziehungen auf einen anderen Boden ſtellen, als der iſt, welchen wir in unſerem gewöhnlichen Leben, ſowie in unſerem religiöſen Vorſtellen und Handeln und in den Spekulationen der Wiſſenſchaft einnehmen. In Betreff auf ſprachlichen Ausdruck vermag ſie dieß nur, inſofern ſie auch eine andere Sprache führt, als wir ſonſt ſchon in jenen Sphären gewohnt ſind. Sie hat deshalb nicht nur auf der einen Seite das in ihrer Ausdrucksweiſe zu vermeiden, was uns in das bloß Alltägliche und Triviale der Proſa herunterziehn würde, ſondern darf auf der anderen Seite auch nicht in den Ton und die Redeweiſe der religiöſen Erbaulichkeit, oder der wiſſenſchaftlichen Spekulation verfallen. Vor allem muß ſie die ſcharfen Sonderungen und Relationen des Verſtandes, die Kategorien des Denkens, wenn ſie ſich aller Anſchaulichkeit entkleidet haben, die philoſophiſchen Formen der Urtheile und Schlüſſe u. ſ. f. von ſich fern halten, weil dieſe Formen uns ſogleich aus dem Gebiete der Phantaſie in ein anderes Feld hineinverſetzen. Doch läßt ſich in allen dieſen Rückſichten die Grenzlinie, an welcher die Poeſie aufhört und das Proſaiſche

beginnt, nur schwer ziehen und ist überhaupt mit fester Genauigkeit im Allgemeinen nicht anzugeben.

b) Gehn wir daher sogleich zu den besondern Mitteln fort, deren sich die poetische Sprache zur Erfüllung ihrer Aufgabe bedienen kann, so lassen sich folgende herausheben.

α) Erstens giebt es einzelne, der Poesie vorzugsweise eigenthümliche Wörter und Bezeichnungen, sowohl nach Seiten der Veredlung, als auch der komischen Erniedrigung und Uebertreibung. Dasselbe findet in Ansehung auf Zusammensetzung verschiedener Wörter, auf bestimmte Flexionsformen und dergleichen mehr statt. Hier kann die Poesie Theils am Alterthümlichen und dadurch im gewöhnlichen Leben Ungebräuchlicheren festhalten, Theils sich vornehmlich als vorwärts schreitende Sprachbildnerin erweisen, und darin, wenn sie nur nicht gegen den Genius der Sprache handelt, von großer Kühnheit der Erfindung seyn.

β) Ein weiterer Punkt zweitens betrifft die Wortstellung. In dieses Feld gehören die sogenannten Redefiguren, insoweit sich dieselben nämlich auf die sprachliche Einkleidung als solche beziehn. Ih Gebrauch jedoch führt leicht in das Rhetorische und Deklamatorische im schlechten Sinne des Worts, und zerstört die individuelle Lebendigkeit, wenn diese Formen eine allgemeine, nach Regeln gemachte Ausdrucksweise an die Stelle des eigenthümlichen Ergusses der Empfindung und der Leidenschaft setzen, und dadurch besonders das Gegentheil jener innigen, wortkargen, fragmentarischen Aeußerung bilden, deren Gemüthstiefe nicht viel Redens zu machen weiß, und dadurch besonders in der romantischen Poesie zur Schilderung in sich gedrungener Seelenzustände von großer Wirksamkeit ist. Im Allgemeinen aber bleibt die Wortstellung eines der reichhaltigsten äußeren Mittel der Poesie.

γ) Drittens endlich wäre noch des Periodenbaues Erwähnung zu thun, welcher die übrigen Seiten in sich hineinnimmt, und durch die Art seines einfachen oder verwickelteren

Verlaufs, seiner unruhigen Abgerissenheit und Zerstückelung, oder seines stillen Hinfließens, Fortfluthens und Stürmens sehr viel zum Ausdruck der jedesmaligen Situation, Empfindungsweise und Leidenschaft beitragen kann. Denn nach allen diesen Seiten muß das Innere in die äußere sprachliche Darstellung hineinscheinen und deren Charakter bestimmen.

c) In der Anwendung der eben genannten Mittel lassen sich drittens die ähnlichen Stadien unterscheiden, welche wir schon in Rücksicht auf die poetische Vorstellung bemerklich gemacht haben.

α) Die dichterische Diktion nämlich kann einer Seits unter einem Volke zu einer Zeit lebendig werden, in welcher die Sprache noch nicht ausgebildet ist, sondern erst durch die Poesie selbst ihre eigentliche Entwickelung erhält. Dann ist die Rede des Dichters, als Aussprechen des Innern überhaupt, schon etwas Neues, das für sich Verwunderung erweckt, indem sich durch die Sprache das bisher Unenthüllte offenbar macht. Dieß neue Schaffen erscheint als das Wunder einer Gabe und Kraft, deren Gewohnheit noch nicht eingetreten ist, sondern zum Staunen des Menschen das tief in der Brust Verschlossene zum ersten Male sich frei entfalten läßt. — In diesem Falle ist die Macht der Aeußerung, das Machen der Sprache, nicht aber die vielseitige Bildung und Ausbildung derselben die Hauptsache, und die Diktion bleibt ihrer Seits ganz einfach. Denn es kann in so frühen Tagen weder eine Geläufigkeit des Vorstellens, noch ein mannigfaches Herüber- und Hinüberwenden des Ausdrucks vorhanden seyn, sondern was dargestellt werden soll, giebt sich in kunstloser Unmittelbarkeit der Bezeichnung kund, die noch nicht zu feinen Abschattungen, Uebergängen, Vermittelungen und den übrigen Vorzügen einer späteren Kunstgeschicklichkeit vorgedrungen ist, da hier der Dichter in der That der Erste ist, welcher der Nation gleichsam den Mund öffnet, der Vorstellung zur Sprache und durch diese zu Vorstellungen verhilft. Sprechen

ist dann, so zu sagen, noch nicht das gemeine Leben, und die Poesie darf sich noch zu frischer Wirkung alles dessen bedienen, was sich später als Sprache des gemeinen Lebens mehr und mehr aus der Kunst ausscheidet. In dieser Rücksicht kann uns z. B. die Ausdrucksweise Homer's für unsere Zeit ganz gewöhnlich vorkommen; für jede Vorstellung steht das eigentliche Wort da, uneigentlicher Ausdrücke finden sich wenige, und wenn auch die Darstellung große Ausführlichkeit hat, so bleibt doch die Sprache selbst höchst einfach. In der ähnlichen Weise wußte Dante gleichfalls seinem Volke eine lebendige Sprache der Poesie zu erschaffen, und bekundete auch in dieser Hinsicht die kühne Energie seines erfinderischen Genius.

β) Wenn sich nun aber zweitens der Kreis der Vorstellungen mit der eintretenden Reflexion erweitert, die Verknüpfungsweisen sich vermannigfachen, die Fertigkeit, in solchem Vorstellungsgange fortzugehn, wächst, und nun auch der sprachliche Ausdruck sich zu völliger Geläufigkeit ausbildet, so erhält die Poesie eine nach Seiten der Diktion durchaus veränderte Stellung. Dann nämlich hat ein Volk bereits eine ausgeprägte prosaische Sprache des gewöhnlichen Lebens, und der poetische Ausdruck muß nun, um Interesse zu erregen, von jener gewöhnlichen Sprache abweichen und auf's Neue gehoben und geistreich gemacht werden. Im alltäglichen Daseyn ist die Zufälligkeit des Augenblicks der Grund des Sprechens, soll aber ein Werk der Kunst hervorkommen, so muß, statt augenblicklicher Empfindung, die Besonnenheit eintreten, und selbst der Enthusiasmus der Begeisterung darf sich nicht gehen lassen, sondern das Produkt des Geistes muß sich aus der künstlerischen Ruhe entwickeln und in der Stimmung eines klar überschauenden Sinnens sich ausgestalten. In frühsten Epochen der Poesie wird diese Sammlung und Ruhe schon durch das Dichten und Sprechen selber angekündigt, in späteren Tagen dagegen hat sich das Bilden und Machen in dem Unterschiede darzuthun, welchen der poetische

Ausdruck dem proſaiſchen gegenüber erhält. In dieſer Rückſicht ſind die Gedichte der auch proſaiſch bereits gebildeten Zeiten von denen urſprünglich poetiſcher Epochen und Völker weſentlich unterſchieden.

Hierin nun aber kann die dichteriſche Produktion ſoweit gehn, daß ihr dieß Machen des Ausdrucks zu einer Hauptſache wird, und ihr Augenmerk weniger auf die innerliche Wahrheit als auf die Bildung, die Glätte, Eleganz und den Effekt der ſprachlichen Seite gerichtet bleibt. Dieß iſt dann die Stelle, wo das Rhetoriſche und Deklamatoriſche, deſſen ich vorhin ſchon erwähnte, ſich in einer die innere Lebendigkeit der Poeſie zerſtörenden Weiſe ausbildet, indem die geſtaltende Beſonnenheit ſich als Abſichtlichkeit kund giebt, und eine ſelbſtbewußt geregelte Kunſt die wahre Wirkung, die abſichtslos und unſchuldig ſeyn und ſcheinen muß, verkümmert. Ganze Nationen haben faſt keine andere als ſolche rhetoriſche Werke der Poeſie hervorzubringen verſtanden. So klingt z. B. die lateiniſche Sprache ſelbſt bei Cicero noch naiv und unbefangen genug; bei den römiſchen Dichtern aber, bei Virgil, Horaz z. B. fühlt ſich ſogleich die Kunſt als etwas nur Gemachtes, abſichtlich Gebildetes heraus; wir erkennen einen proſaiſchen Inhalt, der bloß mit äußerlichem Schmuck angethan iſt, und einen Dichter, welcher in ſeinem Mangel an urſprünglichem Genius nun in dem Gebiete ſprachlicher Geſchicklichkeit und rhetoriſcher Effekte einen Erſatz für das zu finden ſucht, was ihm an eigentlicher Kraft und Wirkung des Erfindens und Ausarbeitens abgeht. Auch die Franzoſen in der ſogenannten klaſſiſchen Zeit ihrer Litteratur haben eine ähnliche Poeſie, für welche ſich dann beſonders Lehrgedichte und Satyren als beſonders paſſend erweiſen. Hier finden die vielen rhetoriſchen Figuren ihren vornehmlichſten Platz, der Vortrag aber bleibt ihnen zum Trotz im Ganzen dennoch proſaiſch, und die Sprache wird höchſtens bilderreich und geſchmückter; etwa wie Herder's oder Schiller's Diktion. Dieſe letzteren

Schriftsteller aber wendeten solch eine Ausdrucksweise hauptsächlich zum Behufe der prosaischen Darstellung an, und wußten dieselbe durch die Gewichtigkeit der Gedanken und das Glück des Ausdrucks erlaubt und erträglich zu machen. Auch die Spanier sind nicht ganz von dem Prunken mit einer absichtlichen Kunst der Diktion freizusprechen. Ueberhaupt haben die südlichen Nationen, die Spanier und Italiener z. B., und vor ihnen schon die muhamedanischen Araber und Perser eine große Breite und Weitschweifigkeit in Bildern und Vergleichen. Bei den Alten, besonders beim Homer geht der Ausdruck immer glatt und ruhig fort, bei diesen Völkern dagegen ist es eine sprudelnde Anschauung, deren Fülle, bei sonstiger Ruhe des Gemüths, sich nun auszubreiten bestrebt, und in dieser theoretischen Arbeit einem streng sondernden, bald spitzfindig klassificirenden, bald witzig, geistreich und spielend verknüpfenden Verstande unterworfen wird.

γ) Der wahrhaft poetische Ausdruck hält sich sowohl von jener bloß deklamatorischen Rhetorik als auch von diesem Pompe und witzigem Spiel der Diktion, obschon sich darin die freie Lust des Machens in schöner Weise manifestiren kann, insoweit zurück, als dadurch die innere Naturwahrheit gefährdet und das Recht des Inhalts in der Bildung des Sprechens und Aussprechens vergessen wird. Denn die Diktion darf sich nicht für sich verselbstständigen und zu dem Theile der Poesie machen wollen, auf den es eigentlich und ausschließlich ankomme. Ueberhaupt darf auch in sprachlicher Rücksicht das besonnen Gebildete nie den Eindruck der Unbefangenheit verlieren, sondern muß immer noch den Anschein geben, gleichsam wie von selber aus dem innern Keime der Sache emporgewachsen zu seyn.

3. Die Versifikation.

Die dritte Seite endlich der poetischen Ausdrucksweise wird dadurch nothwendig, daß sich die dichterische Vorstellung nicht

nur in Worte kleidet, ſondern zum wirklichen Sprechen fortgeht, und damit auch in das ſinnliche Element des Klingens der Sprachlaute und Wörter herübertritt. Dieß führt uns zu dem Gebiete der Verſifikation. Verſificirte Proſa giebt zwar noch keine Poeſie, ſondern nur Verſe, wie der bloß poetiſche Ausdruck bei ſonſtiger proſaiſcher Behandlung nur eine poetiſche Proſa zu Wege bringt, dennoch aber iſt Metrum oder Reim, als der erſte und einzige ſinnliche Duft für die Dichtung ſchlechthin erforderlich, ja nothwendiger ſelbſt als eine bilderreiche ſogenannte ſchöne Diktion.

Die kunſtvolle Ausbildung dieſes ſinnlichen Elementes kündigt uns nämlich ſogleich, wie es auch die Poeſie verlangt, ein anderes Bereich, einen anderen Boden an, den wir erſt betreten können, wenn wir die praktiſche und theoretiſche Proſa des gemeinen Lebens und Bewußtſeyns verlaſſen haben, und nöthigt den Dichter, ſich außerhalb der Schranken des gewöhnlichen Sprechens zu bewegen, und ſeine Expoſitionen nur den Geſetzen und Forderungen der Kunſt gemäß zu bilden. Nur eine ganz oberflächliche Theorie hat deshalb die Verſifikation aus dem Grunde, daß ſie gegen die Natürlichkeit verſtoße, verbannen wollen. Leſſing zwar, in ſeiner Oppoſition gegen das falſche Pathos des franzöſiſchen Alexandriners, verſuchte vornehmlich in die Tragödie die proſaiſche Redeweiſe als die paſſendere einzuführen, und Schiller und Göthe ſind ihm in ihren erſten tumultuariſchen Werken im Naturdrang eines mehr ſtoffartigen Dichtens in dieſem Principe gefolgt. Leſſing ſelber aber hat ſich in ſeinem Nathan endlich doch dem Jambus wieder zugewendet, Schiller verließ ebenſo ſchon mit dem Don Karlos den bisher betretenen Weg, und auch Göthen genügte die frühere proſaiſche Behandlung ſeiner Iphigenie und des Taſſo ſo wenig, daß er ſie im Lande der Kunſt ſelbſt, ſowohl dem Ausdruck als der proſodiſchen Seite nach, durchweg zu jener reineren Form umſchmolz, durch welche dieſe Werke immer von Neuem zur Bewunderung hinreißen.

Allerdings scheint die Künstlichkeit des Versmaaßes oder der Reimverschlingungen ein hartes Band der innern Vorstellungen mit dem Elemente des Sinnlichen zu seyn, härter als in der Malerei die Farben. Denn die Außendinge und die menschliche Gestalt sind ihrer Natur nach gefärbt, und das Farblose eine erzwungene Abstraktion; die Vorstellung dagegen hat mit den Sprachlauten, die zu bloß willkührlichen Zeichen der Mittheilung gebraucht werden, nur einen sehr weit abliegenden oder gar keinen innern Zusammenhang, so daß die hartnäckigen Forderungen der prosodischen Gesetze leicht als eine Fessel der Phantasie erscheinen können, durch welche es dem Dichter nicht mehr möglich wird, seine Vorstellungen ganz so mitzutheilen, wie sie ihm innerlich vorschweben. Uebt deshalb auch das rhythmische Hinströmen und der melodische Klang des Reims einen unbestreitbaren Zauber aus, so würde es doch zuviel verlangt seyn, um dieses sinnlichen Reizes willen oft die besten poetischen Empfindungen und Vorstellungen aufgeopfert zu finden. Doch auch dieser Einwand hält nicht Stich. Einer Seits nämlich erweist es sich schon als unwahr, daß die Versifikation nur ein Hemmniß für den freien Erguß sey. Das echte Kunsttalent bewegt sich überhaupt in seinem sinnlichen Material wie in seinem eigentlichsten heimischen Elemente, das ihn, statt hinderlich und drückend zu seyn, im Gegentheil hebt und trägt. So sehen wir in der That auch alle große Poeten in dem selbsterschaffenen Zeitmaaß, Rhythmus und Reim frei und selbstgewiß einherschreiten, und nur bei Uebersetzungen wird das Befolgen der gleichen Metra, Assonanzen u. s. f. häufig ein Zwang und eine künstliche Quälerei. In der freien Poesie aber giebt außerdem die Nöthigung, den Ausdruck der Vorstellungen herüber und hinüber zu wenden, zusammenzuziehn, auszubreiten, dem Dichter ebensosehr neue Gedanken, Einfälle und Erfindungen, welche ihm ohne solch einen Anstoß nicht gekommen wären. Doch auch abgesehen von diesem relativen Vortheil gehört nun

einmal das ſinnliche Daſeyn, in der Poeſie das Klingen der Worte, von Hauſe aus zur Kunſt, und darf nicht ſo formlos und unbeſtimmt bleiben, wie es in der unmittelbaren Zufälligkeit des Sprechens vorhanden iſt, ſondern muß lebendig gebildet erſcheinen, und wenn es auch in der Poeſie als äußerliches Mittel bloß mitklingt, doch als Zweck für ſich behandelt und dadurch eine in ſich harmoniſch begrenzte Geſtalt werden. Dieſe Aufmerkſamkeit, die dem Sinnlichen geſchenkt wird, fügt, wie in aller Kunſt, zum Ernſte des Inhalts noch eine andere Seite hinzu, durch welche dieſer Ernſt zugleich auch entfernt, der Dichter und Hörer davon befreit, und ebendamit in eine Sphäre hinübergehoben wird, welche in erheiternder Anmuth darüberſteht. In der Malerei und Skulptur nun iſt dem Künſtler für die Zeichnung und Färbung der menſchlichen Glieder, der Felſen, Bäume, Wolken, Blumen die Form als ſinnliche und räumliche Begrenzung gegeben, und auch in der Architektur ſchreiben die Bedürfniſſe und Zwecke, für welche gebaut wird, Mauern, Wände, Dächer u. ſ. f. eine mehr oder weniger beſtimmte Norm vor. Aehnliche feſte Beſtimmungen hat die Muſik in den an und für ſich nothwendigen Grundgeſetzen der Harmonie. In der Dichtkunſt aber iſt das ſinnliche Klingen der Wörter in ihrer Zuſammenſtellung zunächſt ungebunden, und der Dichter erhält die Aufgabe, ſich dieſe Regelloſigkeit zu einer ſinnlichen Umgrenzung zu ordnen, und ſich damit gleichſam eine Art von feſterem Kontur und klingendem Rahmen für ſeine Konceptionen und deren Struktur und ſinnliche Schönheit hinzuzeichnen.

Wie nun in der muſikaliſchen Deklamation der Rhythmus und die Melodie den Charakter des Inhalts in ſich aufnehmen und demſelben angemeſſen ſeyn müſſen, ſo iſt auch die Verſifikation eine Muſik, welche, obgleich in entfernter Weiſe, doch ſchon jene dunkle aber zugleich beſtimmte Richtung des Ganges und Charakters der Vorſtellungen in ſich wiedertönen läßt Nach dieſer Seite hin muß das Versmaaß den allgemeinen Ton und

geistigen Hauch eines ganzen Gedichtes angeben; und es ist nicht gleichgültig, ob z. B. Jamben, Trochäen, Stanzen, alcäische oder andere Strophen zur äußeren Form genommen werden.

Was die nähere Eintheilung betrifft, so sind es vornehmlich zwei Systeme, deren Unterschied von einander wir zu beleuchten haben.

Das Erste ist die rhythmische Versifikation, welche auf der bestimmten Länge und Kürze der Wortsylben, sowie auf deren mannigfach figurirten Zusammenstellung und zeitlichen Fortbewegungen beruht.

Die zweite Seite dagegen macht das Herausheben des Klangs als solchen aus, sowohl in Rücksicht auf einzelne Buchstaben, Konsonanten oder Vokale, als auch in Ansehung ganzer Sylben und Wörter, deren Figuration Theils nach dem Gesetze gleichmäßiger Wiederholung des gleichen oder ähnlichen Klanges, Theils nach der Regel symmetrischer Abwechselung geordnet wird. Hieher gehören die Alliteration, die Assonanz und der Reim.

Beide Systeme stehen in enger Verbindung mit der Prosodie der Sprache, sey es nun, daß dieselbe mehr in der natürlichen Länge und Kürze der Sylben von Hause aus ihren Grund finde, oder auf dem Verstandesaccent, den die Bedeutsamkeit der Sylben hervorbringt, beruhe.

Drittens endlich lassen sich der rhythmische Fortgang und das für sich gestaltete Klingen auch verbinden; indem jedoch das koncentrirt herausgehobene Tonecho des Reims stark in's Ohr fällt, und sich dadurch überwiegend über das bloß zeitliche Moment der Dauer und Fortbewegung geltend macht, so muß in solcher Verknüpfung die rhythmische Seite zurücktreten, und die Aufmerksamkeit für sich weniger beschäftigen.

a. Die rhythmische Versifikation.

In Betreff auf das reimlos rhythmische System sind folgende Punkte die wichtigsten:

Erſtens das feſte Zeitmaaß der Sylben in dem einfachen Unterſchiede der Längen oder Kürzen, ſowie deren mannigfaltige Zuſammenſtellung zu beſtimmten Verhältniſſen und Versmaaßen.

Zweitens die rhythmiſche Belebung durch Accent, Cäſur und Gegenſtoß des Vers- und Wort-Accents.

Drittens die Seite des Wohlklangs, welche innerhalb dieſer Bewegung durch das Tönen der Wörter hervorkommen kann, ohne ſich zu Reimen zuſammenzuziehn.

α) Für das Rhythmiſche, welches nicht das iſolirter herausgenommene Klingen als ſolches, ſondern die zeitliche Dauer und Bewegung zur Hauptſache macht, bildet nun

αα) den einfachen Ausgangspunkt, die natürliche Länge und Kürze der Sylben, zu deren einfachem Unterſchiede die Sprachlaute ſelbſt, die auszuſprechenden Buchſtaben, Konſonanten und Vokale, die Elemente abgeben.

Natürlich lang ſind vor Allem die Diphthongen Ai, Oi, Ae u. ſ. f., weil ſie in ſich ſelbſt, was auch die neueren Schulmeiſter ſagen mögen, ein konkretes, gedoppeltes Tönen ſind, das ſich zuſammenfaßt, wie unter den Farben das Grün. Ebenſo die langaushallenden Vokale. Zu ihnen geſellt ſich als drittes Princip die ſchon dem Sanskrit, ſowie dem Griechiſchen und Lateiniſchen eigenthümliche Poſition. Stehen nämlich zwiſchen zwei Vokalen zwei oder mehrere Konſonanten, ſo bilden dieſe offenbar für das Sprechen einen ſchwierigeren Uebergang; das Organ braucht, um über die Konſonanten wegzukommen, zur Artikulation eine längere Zeit und bringt ein Verweilen hervor, das nun, dem kurzen Vokale zum Trotz, die Sylbe, wenn auch nicht gedehnt, dennoch rhythmiſch lang werden läßt. Sage ich z. B.: mentem nec secus, ſo iſt der Fortgang von dem einen Vokal zum anderen in mentem und nec nicht ſo einfach und leicht als in secus. Die neueren Sprachen halten dieſen letztern Unterſchied nicht feſt, ſondern machen, wenn ſie nach Längen

und Kürzen rechnen, andere Kriterien geltend. Doch werden dadurch die der Position ohnerachtet als kurz gebrauchten Sylben wenigstens oft genug hart gefunden, da sie die schnellere Bewegung, die gefordert ist, hindern.

Im Unterschiede jener Längen durch Diphthongen, lange Vokale und Position erweisen sich dagegen als von Natur kurz die Sylben, welche durch kurze Vokale gebildet sind, ohne daß sich zwischen den ersten und nächstfolgenden zwei oder mehrere Konsonanten stellen.

ββ) Da nun die Wörter Theils als vielsylbig schon in sich selbst eine Mannigfaltigkeit von Längen und Kürzen sind, Theils, obwohl einsylbig, doch mit anderen Wörtern in Verbindung gesetzt werden, so entsteht dadurch zunächst eine durch kein festes Maaß bestimmte, zufällige Abwechselung verschiedenartiger Sylben und Wörter. Diese Zufälligkeit zu regeln ist nun ganz ebenso die Pflicht der Poesie, als es die Aufgabe der Musik war, die ordnungslose Dauer der einzelnen Töne durch die Einheit des Zeitmaaßes genau zu bestimmen. Die Poesie stellt sich daher besondere Zusammensetzungen von Längen und Kürzen als das Gesetz auf, nach welchem sich in Rücksicht auf Zeitdauer die Folge der Sylben zu richten habe. Was wir dadurch zunächst erhalten, sind die verschiedenen Zeitverhältnisse. Das einfachste ist hier das Verhältniß des Gleichen zu einander, als z. B. der Daktylus und Anapäst, in welchen sich sodann die Kürzen nach bestimmten Gesetzen wieder zu Längen zusammenziehn dürfen (Spondeus). Zweitens sodann kann sich eine lange Sylbe neben eine kurze stellen, so daß schon ein tieferer Unterschied der Dauer, wenn auch in der einfachsten Gestalt, hervorkommt, wie im Jambus und Trochäus. Verwickelter schon wird die Zusammensetzung, wenn zwischen zwei lange Sylben sich eine kurze einschiebt, oder zweien langen eine kurze vorausgeht, wie beim Cretieus und Bacchius.

γγ) Dergleichen einzelne Zeitverhältnisse aber würden

wiederum dem regelloſen Zufalle Thür und Thor öffnen, wenn ſie in ihrer bunten Verſchiedenheit willkührlich auf einander folgen dürften. Denn einer Seits wäre dadurch in der That der ganze Zweck der Geſetzmäßigkeit in dieſen Verhältniſſen zerſtört, nämlich die geregelte Folge der langen und kurzen Sylben, anderer Seits fehlte es auch durchaus an einer Beſtimmtheit für Anfang, Ende und Mitte, ſo daß die hiedurch von Neuem heraustretende Willkühr ganz dem widerſtreben würde, was wir oben ſchon bei Betrachtung des muſikaliſchen Zeitmaaßes und Taktes über das Verhältniß des vernehmenden Ich zur Zeitdauer der Töne feſtgeſtellt haben. Das Ich fordert eine Sammlung in ſich, eine Rückkehr aus dem ſteten Fortfließen in der Zeit, und vernimmt dieſelbe nur durch beſtimmte Zeiteinheiten und deren ebenſo markirtes Anheben als geſetzmäßiges Aufeinanderfolgen und Abſchließen. Dieß iſt der Grund, weshalb auch die Poeſie die einzelnen Zeitverhältniſſe drittens zu Verſen aneinander reiht, welche in Rückſicht auf Art und Anzahl der Füße, ſowie auf Anfang, Fortgang und Schluß ihre Regel erhalten. Der jambiſche Trimeter z. B. beſteht aus ſechs jambiſchen Füßen, von denen je zwei wieder eine jambiſche Dipodie bilden; der Hexameter aus ſechs Daktylen, die ſich an beſtimmten Stellen wieder zu Spondeen zuſammenziehn dürfen; u. ſ. f. Indem es nun aber ſolchen Verſen geſtattet iſt, ſich in der gleichen oder ähnlichen Weiſe ſtets wieder von neuem zu wiederholen, ſo tritt in Rückſicht auf dieſe Aufeinanderfolge wiederum Theils eine Unbeſtimmtheit in Anſehung des feſten letzten Abſchluſſes, Theils eine Monotonie, und dadurch ein fühlbarer Mangel an innerlich mannigfaltiger Struktur hervor. Um dieſem Uebelſtande abzuhelfen iſt die Poeſie endlich zur Erfindung von Strophen und deren verſchiedenartiger Organiſation beſonders für den lyriſchen Ausdruck fortgegangen. Hieher gehört z. B. ſchon das elegiſche Versmaaß der Griechen; ferner die alcäiſche und ſapphiſche Strophe, ſowie was Pindar und die

berühmten dramatischen Dichter in den lyrischen Ergüssen und sonstigen Betrachtungen der Chöre Kunstreiches ausgebildet haben.

Wie sehr nun aber in Betreff auf das Zeitmaaß Musik und Poesie die ähnlichen Bedürfnisse befriedigen, so dürfen wir doch die Unterschiedenheit beider nicht unerwähnt lassen. Die wichtigste Abweichung bringt hier der Takt hervor. Man hat deshalb vielfach hin und her gestritten, ob eine eigentlich taktmäßige Wiederholung der gleichen Zeitabschnitte für die Metra der Alten anzunehmen sey oder nicht. Im Allgemeinen läßt sich behaupten, daß die Poesie, welche das Wort zum bloßen Mittheilungsmittel macht, sich in Ansehung der Zeit dieser Mittheilung nicht einem absolut festen Maaße für die Fortbewegung in so abstrakter Weise unterwerfen dürfe, als dieß in dem musikalischen Takte der Fall ist. In der Musik ist der Ton das Verklingende, Haltlose, das einer Festigkeit, wie der Takt sie hereinbringt, schlechthin bedarf, die Rede aber braucht dieß Feste nicht, weil sie einer Seits in der Vorstellung selbst ihren Anhalt hat, und anderer Seits sich überhaupt nicht vollständig in das Aeußerliche des Klingens und Verklingens hineinlegt, sondern gerade die innere Vorstellung zu ihrem wesentlichen Kunstelemente behält. Deshalb findet in der That die Poesie unmittelbar in den Vorstellungen und Empfindungen, welche sie klar in Worten ausspricht, die substantiellere Bestimmung für das Maaß des Einhaltens, Forteilens, Verweilens, Zögerns u. s. f., wie denn auch die Musik selbst im Recitativ schon der bewegungslosen Gleichheit des Taktes sich zu entheben anfängt. Wollte sich deshalb das Metrum ganz der Gesetzgebung des Taktes beugen, so wäre der Unterschied zwischen Musik und Poesie, in dieser Sphäre wenigstens, durchweg ausgelöscht, und das Element der Zeit würde sich überwiegender, als die Poesie es ihrer ganzen Natur nach gestatten darf, geltend machen. Dieß läßt sich als Grund für die Forderung hinstellen, daß in der Poesie wohl ein Zeitmaaß aber kein Takt herrschen, sondern

dem Sinn und der Bedeutung der Worte die relativ durchgreifendere Macht über dieſe Seite bleiben müſſe. Betrachten wir in dieſer Beziehung die beſonderen Versmaaße der Alten näher, ſo ſcheint freilich der Hexameter am meiſten ſich einer taktmäßig ſtrengen Fortbewegung, wie z. B. der alte Voß beſonders ſie forderte, zu fügen, indeſſen wird im Hexameter eine ſolche Annahme ſchon durch die Katalexis des letzten Fußes verhindert. Wenn nun Voß gar die alcäiſche und ſapphiſche Strophe in ſo abſtrakt gleichförmigen Zeitabſchnitten geleſen wiſſen will, ſo iſt dieß nur eine kapriciöſe Willkühr und heißt den Verſen Gewalt anthun. Die ganze Forderung mag ſich überhaupt aus der Gewohnheit herſchreiben, unſeren deutſchen Jambus in dem ſtets gleichen Sylbenfall und Zeitmaaß behandelt zu ſehen. Doch ſchon der alte jambiſche Trimeter erhält ſeine Schönheit vornehmlich dadurch, daß er nicht aus ſechs der Zeit nach gleichen jambiſchen Füßen beſteht, ſondern umgekehrt gerade an jeder erſten Stelle der Dipodie Spondäen, oder als Auflöſung auch Daktylen und Anapäſten erlaubt, und in dieſer Weiſe die gleichmäßige Wiederholung deſſelben Zeitmaaßes und damit das Taktartige aufhebt. Bei weitem wechſelnder ohnehin ſind noch die lyriſchen Strophen, ſo daß es a priori gezeigt werden müßte, daß der Takt an und für ſich nothwendig wäre, denn a posteriori iſt's nicht zu ſehen.

β) Das eigentlich Belebende nun aber für das rhythmiſche Zeitmaaß bringen erſt der Accent und die Cäſur hervor, die mit dem parallel gehn, was wir in der Muſik als Taktrhythmus haben kennen lernen.

αα) Auch in der Poeſie nämlich hat zunächſt jedes beſtimmte Zeitverhältniß ſeinen beſondern Accent, d. h. es werden geſetzmäßig beſtimmte Stellen herausgehoben, welche dann die anderen anziehen und ſich ſo erſt zu einem Ganzen abrunden. Dadurch iſt nun ſogleich für die Vielfältigkeit des Werthes der Sylben ein großer Spielraum eröffnet. Denn einer Seits

werden die langen Sylben überhaupt schon in Vergleich zu den kurzen ausgezeichnet erscheinen, so daß sie sich nun, wenn auf ihnen der Iktus liegt, gegen die kürzeren als doppelt wichtig zeigen, und sich selbst den unaccentuirten Längen gegenüber herausstellen. Anderer Seits aber kann es sich auch treffen, daß kürzere Sylben den Iktus erhalten, so daß nun das ähnliche Verhältniß wieder in der umgekehrten Weise zum Vorschein kommt.

Vor allem aber muß, wie ich schon früher erwähnte, Anfang und Ende der einzelnen Füße nicht abstrakt mit dem Beginn und Schluß der einzelnen Wörter zusammenfallen; denn erstens bewirkt das Hinübergreifen des in sich geschlossenen Wortes über das Ende des Versfußes die Verbindung der sonst auseinander fallenden Rhythmen; und liegt nun zweitens sogar der Versaccent auf dem Auslaut eines so hinübergreifenden Wortes, so entsteht dadurch außerdem ein merkbarer Zeiteinschnitt, indem ein Wortschluß überhaupt schon in etwas einzuhalten nöthigt, so daß es nun dieses Einhalten ist, was durch den sich damit vereinigenden Accent absichtlich als Einschnitt in die sonst ununterbrochen fortfließende Zeit fühlbar gemacht wird. Dergleichen Cäsuren sind jedem Verse unentbehrlich. Denn obgleich der bestimmte Accent den einzelnen Füßen schon eine nähere Unterscheidung in sich und dadurch eine gewisse Mannigfaltigkeit zutheilt, so würde diese Art der Belebung, besonders bei Versen, in welchen sich dieselben Füße gleichmäßiger wiederholen, wie in unserem Jambus z. B., dennoch wieder Theils ganz abstrakt und monoton bleiben, Theils die einzelnen Füße verbindungslos auseinander fallen lassen. Dieser kahlen Monotonie steuert die Cäsur und bringt in das durch seine unterschiedslose Regelmäßigkeit wiederum lahme Fortfließen einen Zusammenhang und höheres Leben hinein, welches durch die Verschiedenheit der Stellen, an denen die Cäsur eintreten kann, ebenso mannigfaltig wird, als es durch die

geregelte Bestimmtheit derselben nicht in eine gesetzlose Willkühr zurückzufallen vermag.

Zu dem Versaccent und der Cäsur fügt sich dann endlich noch ein dritter Accent hinzu, den die Wörter auch sonst schon an und für sich außerhalb ihres metrischen Gebrauchs haben, und dadurch nun eine wieder vermehrte Vielfältigkeit für die Art und den Grad der Heraushebung und Senkung der einzelnen Sylben entstehen lassen. Denn dieser Wortaccent kann einer Seits zwar mit dem Accent des Verses und der Cäsur verbunden erscheinen und in solcher Verknüpfung beide verstärken; anderer Seits aber auch von ihnen unabhängig auf Sylben stehn, die durch keine sonstige Hebung begünstigt sind, und nun gleichsam, insofern sie ihres eigenthümlichen Werthes als Wortsylbe wegen dennoch eine Accentuirung fordern, einen Gegenstoß gegen den Versrhythmus hervorbringen, der dem Ganzen ein neues eigenthümliches Leben giebt.

Nach allen den genannten Seiten die Schönheit des Rhythmus herauszuhören ist für unser heutiges Ohr von großer Schwierigkeit, da in unseren Sprachen die Elemente, die zu dieser Art metrischer Vorzüge zusammentreffen müssen, zum Theil nicht mehr in der Schärfe und Festigkeit, welche sie bei den Alten hatten, vorhanden sind, sondern zur Befriedigung anderer Kunstbedürfnisse andere Mittel an die Stelle setzen.

ββ) Außerdem aber zweitens schwebt über aller Gültigkeit der Sylben und Wörter innerhalb ihrer metrischen Stellung der Werth dessen, was sie von Seiten der poetischen Vorstellung her bedeuten. Durch diesen ihnen immanenten Sinn werden sie deshalb gleichfalls relativ herausgehoben, oder müssen als bedeutungsloser zurückstehn, wodurch dem Verse nun erst die letzte geistige Spitze der Lebendigkeit eingehaucht ist. Doch darf die Poesie hierin füglich nicht so weit gehen, daß sie sich in dieser Rücksicht den rhythmischen Regeln des Metrums direkt gegenüberstellt.

γγ) Dem ganzen Charakter nun eines Versmaaßes entspricht, besonders nach Seiten der rhythmischen Bewegung, auch eine bestimmte Weise des Inhalts; vor allem die besondere Art in der Bewegung unserer Empfindungen. So eignet sich z. B. der Hexameter in seinem ruhig wogenden Fortströmen für den gleichmäßigeren Fluß epischer Erzählung; wogegen er in Verbindung mit dem Pentameter und dessen symmetrisch festen Einschnitten schon strophenartiger wird, doch in der einfachen Regelmäßigkeit sich für das Elegische passend zeigt. Der Jambus wiederum schreitet rasch vorwärts, und ist besonders für den dramatischen Dialog zweckmäßig; der Anapäst bezeichnet ein taktartig muthiges jubelndes Forteilen, und ähnliche Charakterzüge liegen auch bei den übrigen Versmaaßen leicht zur Hand.

γ) Drittens aber bleibt auch dieses erste Gebiet der rhythmischen Versifikation nicht bei der bloßen Figuration und Belebung der Zeitdauer stehen, sondern geht auch wieder zum wirklichen Klingen der Sylben und Wörter fort. In Rücksicht auf diesen Klang jedoch zeigen die alten Sprachen, in denen der Rhythmus in der angegebenen Weise als Hauptseite festgehalten wird, einen wesentlichen Unterschied gegen die übrigen neueren, welche sich vorzugsweise dem Reime zuneigen.

αα) Im Griechischen und Lateinischen z. B. bildet sich durch die Flexionsformen der Deklination und Konjugation die Stammsylbe zu einem Reichthum von verschiedenartig tönenden Sylben aus, die zwar auch für sich eine Bedeutung haben, doch nur als Modifikation der Stammsylbe, so daß diese sich zwar als die substantielle Grundbedeutung jener vielfach ausgebreiteten Laute geltend macht, in Rücksicht auf ihr Tönen aber nicht als die vornehmliche oder alleinige Herrscherinn auftritt. Denn hören wir z. B. „amaverunt", so treten drei Sylben zu dem Stamme hinzu, und der Accent scheidet sich schon durch die Anzahl und Ausdehnung dieser Sylben, wenn auch keine natürlichen Längen darunter wären, sogleich von der Stammsylbe

materiell ab, wodurch die Hauptbedeutung und der betonende Accent von einander getrennt werden. Hier kann das Ohr deshalb, insofern die Betonung nicht die Hauptsylbe, sondern irgend eine andere trifft, die nur eine Nebenbestimmung ausdrückt, schon aus diesem Grunde dem Tönen der verschiedenen Sylben lauschen, und ihrer Bewegung nachgehn, indem es die volle Freiheit behält, auf die natürliche Prosodie zu hören, und sich nun aufgefordert findet, diese natürlichen Längen und Kürzen rhythmisch zu bilden.

ββ) Ganz anders dagegen verhält es sich z. B. mit der heutigen deutschen Sprache. Was im Griechischen und Lateinischen in der eben angedeuteten Weise durch Präfixa und Suffixa und sonstige Modifikationen ausgedrückt wird, das löst sich in den neueren Sprachen besonders in den Verbis von der Stammsylbe los, so daß sich nun die bisher in einem und demselben Wort mit vielfachen Nebenbedeutungen entfalteten Flexionssylben zu selbstständigen Wörtern zersplittern und vereinzeln. Hieher gehören z. B. der stete Gebrauch der vielen Hülfszeitwörter, die selbstständige Bezeichnung des Optativs durch eigene Verba u. s. f., die Abtrennung der Pronomina u. s. w. Dadurch bleibt nun einer Seits das Wort, das sich in dem früher angegebenen Falle zu dem mannigfachen Tönen einer Vielsylbigkeit ausdehnte, unter welcher jener Accent der Wurzel, des Hauptsinns, zu Grunde ging, als einfaches Ganzes in sich koncentrirt, ohne als eine Folge von Tönen zu erscheinen, die, als bloße Modifikationen gleichsam, nicht durch ihren Sinn für sich schon so sehr beschäftigen, daß nicht das Ohr auf ihr freies Tönen und dessen zeitliche Bewegung hinhören könnte. Durch diese Zusammengezogenheit anderer Seits wird ferner die Hauptbedeutung von solcher Schwere, daß sie den Nachdruck des Accents durchaus auf sich allein hinzieht, und da nun die Betonung an den Hauptsinn gebunden ist, so läßt dieses Zusammenfallen beider die natürliche Länge und Kürze der übrigen Sylben nicht mehr aufkommen,

sondern übertäubt sie. Die Wurzeln der meisten Wörter sind ohne Zweifel ganz im Allgemeinen kurz, gedrungen, einsylbig oder zweisylbig. Wenn nun, wie dieß z. B. in unserer heutigen Muttersprache in vollem Maaße der Fall ist, diese Wurzeln den Accent ausschließlich fast für sich in Anspruch nehmen, so ist dieß ein durchaus überwiegender Accent des Sinns, der Bedeutung, nicht aber eine Bestimmung, in welcher das Material, das Tönen frei wäre, und sich ein von dem Vorstellungsinhalte der Wörter unabhängiges Verhältniß der Länge, Kürze und Accentuirung der Sylben geben könnte. Eine rhythmische, von der Stammsylbe und deren Bedeutung losgebundene Figuration der Zeitbewegung und Betonung kann deshalb hier nicht mehr stattfinden, und es bleibt, im Unterschiede des obigen Hinhorchens auf den reichhaltigen Klang und die Dauer solcher Längen und Kürzen in ihrer bunten Zusammenstellung, nur ein allgemeines Hören übrig, das ganz von der sinngewichtigen betonten Hauptsylbe gefangen genommen ist. Denn außerdem verselbstständigt sich auch, wie wir sahen, die modificirte Sylbenverzweigung des Stamms zu besonderen Wörtern, welche dadurch für sich wichtig gemacht werden, und indem sie ihre eigene Bedeutung erhalten, nun gleichfalls dasselbe Zusammenfallen von Sinn und Accent hören lassen, das wir so eben bei dem Grundworte, um welches sie sich herstellen, betrachtet haben. Dieß nöthigt uns, gleichsam gefesselt bei dem Sinn jedes Wortes stehn zu bleiben, und statt uns mit der natürlichen Länge und Kürze und mit deren zeitlichen Bewegung und sinnlichen Accentuirung zu beschäftigen, nur auf den Accent zu hören, welchen die Grundbedeutung hervorbringt.

γγ) In solchen Sprachen nun hat das Rhythmische wenig Raum, oder die Seele wenig Freiheit mehr, in ihm sich zu ergehen, weil die Zeit und das durch ihre Bewegung sich gleichmäßig hinergießende Klingen der Sylben von einem ideelleren Verhältniß, von dem Sinn und der Bedeutung der Wörter

überflügelt, und dadurch die Macht der rhythmiſch ſelbſtſtändigeren Ausgeſtaltung niedergedrückt iſt.

Wir können in dieſer Rückſicht das Princip der rhythmiſchen Verſifikation mit der Plaſtik vergleichen. Denn die geiſtige Bedeutung hebt ſich hier noch nicht für ſich heraus, und beſtimmt die Länge und den Accent, ſondern der Sinn der Wörter verſchmelzt ſich ganz dem ſinnlichen Element der natürlichen Zeitdauer und dem Klange, um in heiterer Fröhlichkeit dieſem Aeußerlichen ein volles Recht zu vergönnen, und nur für die ideale Geſtalt und Bewegung deſſelben beſorgt zu ſeyn.

Wird nun aber dieſem Principe entſagt, und ſoll dennoch, wie die Kunſt es nothwendig macht, dem Sinnlichen noch ein Gegengewicht gegen die bloße Vergeiſtigung zugetheilt bleiben, ſo kann, um das Ohr zur Aufmerkſamkeit zu nöthigen, bei der Zerſtörung jenes erſten plaſtiſchen Moments der natürlichen Längen und Kürzen und des von dem Rhythmiſchen ungetrennten, nicht für ſich herausgehobenen Tönens, kein anderes Material ergriffen werden, als der ausdrücklich und iſolirt feſtgehaltene und figurirte Klang der Sprachlaute als ſolcher.

Dieß führt uns auf die zweite Hauptart der Verſifikation, auf den Reim hin.

b. Der Reim.

Man kann äußerlich das Bedürfniß einer neuen Behandlung der Sprache nach ihrer ſinnlichen Seite aus dem Verderben erklären wollen, in welches die alten Sprachen durch die fremden Völker geriethen; dieſer Fortgang aber liegt in der Natur der Sache ſelbſt. Das Nächſte, was die Poeſie an ihrer Außenſeite dem Innern gemäß macht, iſt die von der Bedeutung der Sylben unabhängige Länge und Kürze, für deren Zuſammenſtellungen, Einſchnitte u. ſ. f. die Kunſt ſich Geſetze ausbildet, welche zwar im Allgemeinen mit dem jedesmal darzuſtellenden Charakter des Inhalts zuſammenſtimmen ſollen, im Beſondern und Einzelnen

jedoch weder die Längen und Kürzen, noch die Accentuirung allein von dem geistigen Sinn bestimmen und diese Seite demselben abstrakt unterwerfen lassen. Je innerlicher aber und geistiger die Vorstellung wird, um destomehr zieht sie sich aus dieser Naturseite, welche sie nun nicht mehr in plastischer Weise idealisiren kann, heraus, und koncentrirt sich so sehr in sich, daß sie das gleichsam Körperliche der Sprache Theils überhaupt abstreift, Theils an dem Uebrigbleibenden nur das heraushebt, worein sich die geistige Bedeutung zu ihrer Mittheilung hineinlegt, während sie das Uebrige als unbedeutend beiherspielen läßt. Wie nun aber die romantische Kunst, welche in Rücksicht auf die ganze Art ihres Auffassens und Darstellens einen ähnlichen Uebergang in die in sich koncentrirte Sammlung des Geistigen macht, für dieß Subjektive im Klang das entsprechendste Material aufsucht, so vertieft sich nun auch die romantische Poesie, da sie überhaupt verstärkter den Seelenton der Empfindung anschlägt, in das Spielen mit den für sich verselbstständigten Lauten und Klängen der Buchstaben, Sylben und Wörter, und geht zu diesem sich selbst Gefallen in ihren Tönungen fort, die sie Theils mit der Innigkeit, Theils mit dem architektonisch verständigen Scharfsinn der Musik zu sondern, aufeinander zu beziehen und ineinander zu verschlingen lernt. Nach dieser Seite hin hat sich der Reim nicht zufällig nur in der romantischen Poesie ausgebildet, sondern ist ihr nothwendig gewesen. Das Bedürfniß der Seele, sich selbst zu vernehmen, hebt sich voller heraus und befriedigt sich in dem Gleichklingen des Reims, das gegen die fest geregelte Zeitmessung gleichgültig macht, und nur darauf hinarbeitet, uns durch Wiederkehr der ähnlichen Klänge zu uns selbst zurückzuführen. Die Versifikation wird dadurch dem Musikalischen als solchen, d. h. dem Tönen des Innern näher gebracht, und von dem gleichsam Stoffartigen der Sprache, jenem natürlichen Maaße nämlich der Längen und Kürzen befreit.

In Ansehung der bestimmteren Punkte, welche für diesen Kreis von Wichtigkeit sind, will ich nur über Folgendes kurz einige allgemeine Bemerkungen hinzufügen:

erstens über den Ursprung des Reims;

zweitens über die näheren Unterschiede dieses Gebiets von der rhythmischen Versifikation;

drittens über die Arten, zu welchen dasselbe sich auseinandergelegt hat.

α) Wir sahen bereits, daß der Reim zur Form der romantischen Dichtkunst gehöre, die solch ein stärkeres Pronociren des für sich gestalteten Klingens fordert, insofern hier die innere Subjektivität im Materiellen des Tons sich selber vernehmen will. Wo sich dieß ihr Bedürfniß her vorthut, findet sie daher Theils von Hause aus eine Sprache vor, wie ich sie oben in Rücksicht auf die Nothwendigkeit des Reims angedeutet habe, Theils gebraucht sie die alte vorhandene Sprache, die lateinische z. B., welche anderer Konstitution ist und eine rhythmische Versifikation verlangt, dennoch in dem Charakter des neuen Princips, oder bildet dieselbe insoweit zu einer neuen Sprache um, daß sich das Rhythmische daraus verliert, und der Reim nun, wie es z. B. im Italienischen und Französischen der Fall ist, die Hauptsache ausmachen kann.

αα) In dieser Rücksicht finden wir den Reim durch das Christenthum schon sehr früh mit Gewalt in die lateinische Versifikation hineingelegt, obgleich dieselbe auf anderen Principien beruhte. Diese Principien jedoch sind ihr selbst schon mehr aus dem Griechischen angebildet worden, und statt sich als ursprünglich aus ihr hervorgegangen zu zeigen, erweisen sie im Gegentheil in der Art der Modificirung, die sie erleiden, eine dem romantischen Charakter sich annähernde Tendenz. Die römische Versifikation nämlich fand einer Seits in der frühesten Zeit ihre Grundlage nicht in der natürlichen Länge und Kürze, sondern maß den Werth der Sylben nach dem Accent, so daß erst durch die genauere Kenntniß und Nachbil-

dung der griechiſchen Poeſie das proſodiſche Princip derſelben aufgenommen und befolgt wurde; anderer Seits verhärteten die Römer die bewegliche heitere Sinnlichkeit der griechiſchen Metra, beſonders durch die feſteren Einſchnitte der Caeſur ſowohl im Hexameter als auch im Versmaaß der aleäiſchen und ſapphiſchen Strophe u. ſ. f., zu einer ſchärfer prononcirten Struktur und ſtrengeren Regelmäßigkeit. Außerdem kommen ſelbſt in den Blüthetagen der römiſchen Litteratur bei den gebildeteſten Dichtern ſchon Reime genug vor. So heißt es z. B. bei Horaz in ſeiner ars poetica Vers 99 und 100:

Non satis est, pulchra esse poëmata: dulcia sunto,
Et quocunque volent, animum auditoris agunto.

Iſt dieß auch von Seiten des Dichters ganz abſichtslos geſchehen, ſo kann man es doch als einen ſeltſamen Zufall betrachten, daß gerade an dieſer Stelle, in welcher Horaz dulcia poëmata fordert, der Reim ſich eingefunden hat. Bei Ovid ferner ſind ähnliche Reime noch weniger vermieden. Wenn dieß nun auch, wie geſagt, zufällig iſt, ſo ſcheinen doch dem gebildeten römiſchen Ohr Reime nicht unangenehm geweſen zu ſeyn, ſo daß ſie ſich, obſchon vereinzelt und ausnahmsweiſe, einſchleichen durften. Doch fehlt dieſem Spiele mit Klängen die tiefere Bedeutſamkeit des romantiſchen Reimes, welcher nicht den Klang als ſolchen, ſondern das Innerliche, die Bedeutung, in demſelben hervorhebt. Eben dieß bildet den charakteriſtiſchen Unterſchied des ſchon ſehr alten indiſchen Reimes von dem modernen.

Nach dem Eindringen der barbariſchen Völkerſtämme ging dann in Betreff auf die alten Sprachen mit dem Verderben der Accentuation und dem Emporkommen des ſubjektiven Moments der Empfindung durch das Chriſtenthum das frühere rhythmiſche Syſtem der Verſifikation in das des Reimes über. So richtet ſich in dem Hymnus des Heiligen Ambroſius die Proſodie ſchon ganz nach dem Accent der Ausſprache und läßt

den Reim hervorbrechen; das erſte Werk des Heiligen Auguſtinus gegen die Donatiſten iſt gleichfalls ein gereimter Geſang, und auch die ſogenannten Leoniniſchen Verſe müſſen als ausdrücklich gereimte Hexameter und Pentameter von jenen vorhin erwähnten einzelnen Reimen ſehr wohl unterſchieden werden. Dieſe und ähnliche Erſcheinungen zeigen das Hervortreten des Reims aus dem alten rhythmiſchen Syſtem ſelber.

ββ) Nun hat man zwar anderer Seits den Urſprung des neuen Princips für die Verſifikation bei den Arabern geſucht, doch fällt die Ausbildung ihrer großen Dichter Theils ſpäter als das Vorkommen des Reims im chriſtlichen Abendlande, während der Kreis der vormuhamedaniſchen Kunſt mit dem Occident ſich nicht einwirkend berührt, Theils liegt auch in der arabiſchen Poeſie ſchon von Hauſe aus ein Anklang an das romantiſche Princip, in welchem die Ritter des Abendlandes zur Zeit der Kreuzzüge die gleiche Stimmung bald genug herausfanden, ſo daß bei der äußerlich unabhängigen Verwandtſchaft des geiſtigen Bodens, aus welchem die Poeſie im muhamedaniſchen Orient wie im chriſtlichen Occident emporgeht, ſich auch ein unabhängiges erſtes Hervortreten einer neuen Art der Verſifikation vorſtellen läßt.

γγ) Ein drittes Element, in dem wiederum ohne Einfluß weder der alten Sprachen noch des Arabiſchen, das Entſtehen des Reims und deſſen, was dieſem Gebiete ſich anſchließt, kann aufgefunden werden, ſind die germaniſchen Sprachen, wie wir ſie in ihrer früheſten Ausbildung bei den Skandinaviern finden. Hievon geben z. B. die Lieder der alten Edda ein Beiſpiel, welche, wenn auch ſpäter erſt geſammelt und zuſammengeſtellt, doch einen frühen Urſprung nicht verleugnen. Hier iſt es zwar, wie wir noch ſehn werden, nicht der eigentliche Reimklang, der ſich in ſeiner Vollſtändigkeit ausgebildet hat, aber doch ein weſentliches Herausheben von einzelnen Sprachlauten, und eine geſetzliche Regelmäßigkeit und der beſtimmten Wiederholung derſelben.

β) Wichtiger nun zweitens als der Ursprung, ist der charakteristische Unterschied des neuen Systems von dem alten. Den Hauptpunkt, auf den es hier ankommt, habe ich bereits oben berührt, und es bleibt nur noch übrig, ihn näher auszuführen.

Die rhythmische Versifikation hat ihre schönste und reichhaltigste Entwickelungsstufe in der griechischen Poesie erreicht, aus der wir uns daher die vornehmlichsten Kennzeichen dieses ganzen Feldes abstrahiren können. Es sind kurz folgende.

Erstens macht sie sich nicht den Klang als solchen der Buchstaben, Sylben oder Wörter zu ihrem Material, sondern den Sylbenklang in seiner Zeitdauer, so daß sich also die Aufmerksamkeit weder auf einzelne Sylben oder Buchstaben, noch auf die bloß qualitative Aehnlichkeit oder Gleichheit ihres Klingens ausschließlich hinrichten soll. Im Gegentheil bleibt das Klingen noch in ungetrennter Einheit mit dem festen Zeitmaaß seiner bestimmten Dauer, und in der Fortbewegung Beider hat das Ohr dem Werth jeder einzelnen Sylbe wie dem Gesetz in dem rhythmischen Dahinschreiten aller gleichmäßig nachzugehn. Zweitens beruht das Maaß der Länge und Kürze, so wie der rhythmischen Hebung und Senkung, und mannigfachen Belebung durch schärfere Einschnitte und Haltpunkte, auf dem Naturelement der Sprache, ohne sich von derjenigen Betonung leiten zu lassen, durch welche der geistige Wortsinn einer Sylbe oder einem Worte erst seinen Nachdruck giebt. Die Versifikation erweist sich in ihrem Zusammenstellen der Füße, ihrem Versaccent, ihren Caesuren u. s. f. in dieser Rücksicht ebenso unabhängig, als die Sprache selbst, welche auch außerhalb der Poesie schon die Accentuirung gleichfalls aus den natürlichen Längen und Kürzen und deren Aufeinanderfolge und nicht aus der Bedeutsamkeit der Stammsylbe hernimmt. Dadurch nun stehen drittens für das belebende Herausheben bestimmter Sylben auf der einen Seite der Versaccent und Rhythmus, auf der an-

deren die ſonſtige Accentuirung da, welche ſich beide zu doppelter Mannigfaltigkeit des Ganzen ohne wechſelſeitige Störung oder Unterdrückung durcheinanderſchlingen, und in der gleichen Weiſe nun auch der poetiſchen Vorſtellung das Recht gönnen, den Wörtern, welche ihr, der geiſtigen Bedeutung, nach von höherer Wichtigkeit als andere ſind, durch die Art der Wortſtellung und Bewegung den gebührenden Nachdruck nicht zu entziehen.

αα) Das Nächſte nun, was die gereimte Verſifikation in dieſem Syſtem ändert, iſt das unangefochtene Gelten der natürlichen Quantität. Soll deshalb überhaupt noch ein Zeitmaaß übrig bleiben, ſo muß ſich daſſelbe den Grund für das quantitative Verweilen oder Forteilen, den es nicht mehr in der natürlichen Länge oder Kürze finden will, in einem anderen Gebiete aufſuchen. Dieß Gebiet aber, wie wir ſahen, kann nur das geiſtige Element, der Sinn der Sylben und Wörter ſeyn. Die Bedeutſamkeit iſt es, welche als letzte Inſtanz das quantitative Sylbenmaaß, wenn es überhaupt noch als weſentlich erachtet wird, beſtimmt, und ſomit das Kriterium aus dem äußeren Daſeyn und deſſen natürlicher Beſchaffenheit in's Innerliche herüberſpielt.

ββ) Hiermit verbindet ſich nun aber eine weitere Folge, die als noch wichtiger heraustritt. Denn wie ich ſchon oben andeutete, verzehrt dieſe Sammlung des Nachdrucks auf die bedeutſame Stammſylbe jene unabhängige Ausbreitung zu mannigfaltigen Flexionsformen, welche das rhythmiſche Syſtem, da es weder das Maaß der Länge und Kürze noch den hervorhebenden Accent aus der geiſtigen Bedeutung hernimmt, gegen den Stamm zurückzuſetzen noch nicht genöthigt wird. Fällt nun aber ſolche Entfaltung und deren naturgemäßes Einordnen in Versfüße nach feſter Quantität der Sylben fort, ſo geht hiemit auch nothwendig das ganze Syſtem verloren, das auf dem Zeitmaaß und deſſen Regel beruht. Von dieſer Art z. B. ſind die franzöſiſchen

und italienischen Verse, denen das Metrum und der Rhythmus im Sinne der Alten gänzlich fehlt, so daß es nur noch auf eine bestimmte Anzahl von Sylben ankommt.

γγ) Als einzig möglicher Ersatz für diesen Verlust bietet sich hier nun der Reim dar. Ist es nämlich einer Seits nicht mehr die Zeitdauer, die zur Gestaltung kommt, und durch welche sich der Klang der Sylben in gleichmäßiger und natürlicher Gültigkeit hindurch ergießt, während anderer Seits die geistige Bedeutung sich der Stammsylben bemächtigt und sich mit denselben ohne weitere organische Ausbreitung in eine gedrungene Einheit setzt, so bleibt als letztes sinnliches Material, das sowohl von dem Zeitmaaß als auch von dieser Accentuirung der Stammsylben sich frei halten kann, allein nur noch das Klingen der Sylben übrig.

Dieß Klingen aber, um für sich Aufmerksamkeit erregen zu können, muß erstens viel stärkerer Art seyn, als die Abwechselung verschiedener Laute, wie wir sie in den alten Versmaaßen finden, und hat mit weit überwiegenderer Gewalt aufzutreten, als das Tönen der Sylben in dem sonstigen Sprechen in Anspruch nehmen darf, indem es jetzt nicht allein das gegliederte Zeitmaaß ersetzen soll, sondern auch die Aufgabe erhält, das sinnliche Element im Unterschiede jener Herrschaft der accentuirenden und alles überflügelnden Bedeutung herauszuheben. Denn ist einmal die Vorstellung zu der Innerlichkeit und Vertiefung des Geistes in sich gelangt, für welche im Sprechen die sinnliche Seite gleichgültig wird, so muß das Tönen sich materieller aus dieser Innerlichkeit herausschlagen und gröber seyn, um überhaupt nur auffallen zu können. Den zarten Bewegungen des rhythmischen Wohlklangs gegenüber ist deshalb der Reim ein plumpes Klingen, das keines in so feiner Weise ausgebildeten Ohres bedarf, als die griechische Versifikation es nöthig macht.

Zweitens trennt sich zwar der Reim hier nicht von der geistigen Bedeutsamkeit sowohl der Stammsylben als solcher als auch

der Vorstellungen im Allgemeinen ab, doch verhilft er zugleich dem sinnlichen Klange zu einer relativ selbstständigen Gültigkeit. Dieß Ziel ist nur zu erreichen möglich, wenn das Tönen bestimmter Wörter sich für sich, vom Erklingen der andern Wörter abscheidet, und nun in dieser Isolirung ein unabhängiges Daseyn gewinnt, um in kräftigen materiellen Schlägen das Sinnliche wieder zu seinem Rechte zu bringen. Der Reim ist insofern dem durchgängigen rhythmischen Wohllaut gegenüber ein vereinzelt herausgehobenes ausschließliches Tönen.

Drittens sahen wir, daß es die subjektive Innerlichkeit sey, welche sich in ihrer ideellen Zusammenziehung in diesen Klängen ergehen und genügen sollte. Fallen nun aber die bisher betrachteten Mittel der Versifikation und deren reiche Mannigfaltigkeit fort, so bleibt nach der sinnlichen Seite hin für dieses Sichvernehmen nur das formellere Princip der Wiederholung ganz gleicher oder ähnlicher Klänge übrig, womit sich dann von Seiten des Geistes her wieder das Herausheben und Beziehen verwandter Bedeutungen im Reimklang der sie bezeichnenden Wörter verbinden kann. Das Metrum der rhythmischen Versifikation erwies sich als ein vielfach gegliedertes Verhältniß unterschiedener Längen und Kürzen, der Reim dagegen ist einer Seits zwar materieller, anderer Seits aber in diesem Materiellen selbst abstrakter; die bloße Erinnerung des Geistes und Ohrs an die Wiederkehr gleicher oder verwandter Laute und Bedeutungen, eine Wiederkehr, in welcher das Subjekt sich seiner selbst bewußt wird, und sich darin als die setzende und vernehmende Thätigkeit erkennt und befriedigt.

γ) Was nun zum Schluß die besonderen Arten angeht, zu welchen sich dieß neue System der vornehmlich romantischen Poesie auseinanderlegt, so will ich nur ganz kurz das Wichtigste in Rücksicht auf die Alliteration, die Assonanz und den eigentlichen Reim berühren.

αα) Die Alliteration erstens finden wir am durchgän-

gigsten in der älteren skandinavischen Poesie ausgebildet, in welcher sie eine Hauptgrundlage abgiebt, während die Assonanz und der Endreim, obschon auch diese eine nicht unbedeutende Rolle spielen, nur in gewissen Versarten vorkommen. Das Princip des Stabreims, Buchstabenreims ist das unvollständigste Reimen, weil es nicht die Wiederkehr ganzer Sylben fordert, sondern nur auf die Wiederholung ein und desselben Buchstabens, und zwar des Anfangsbuchstabens dringt. Bei der Schwäche dieses Gleichklangs ist es deshalb einer Seits nothwendig, daß nur solche Wörter zu diesem Behufe gebraucht werden, welche schon an und für sich auf ihrer Anfangssylbe einen hervorhebenden Accent haben, anderer Seits müssen diese Wörter nicht weit auseinanderstehen, wenn sich die Gleichheit ihres Anfangs noch wesentlich dem Ohre soll bemerkbar machen. Im Uebrigen kann der alliterirende Buchstaben sowohl ein doppelter oder einfacher Konsonant, als auch ein Vokal seyn, doch machen die Konsonanten der Natur der Sprache gemäß, in welcher die Alliteration vorwaltet, die Hauptsache aus. Aus diesen Bedingungen hat sich für die isländische Poesie (die Verslehre der Isländer v. Rask, verd. v. Mohnike, Berlin 1830. p. 14—17) die Hauptregel festgestellt, daß alle Reimstäbe betonte Sylben verlangen, deren Anfangsbuchstaben nicht auch in anderen Hauptwörtern, die auf ihrer ersten Sylbe den Accent tragen, in denselben Zeilen vorkommen darf, während von den drei Wörtern, deren erster Buchstaben den Reim bildet, zwei in der ersten, das dritte, welches den regelnden Hauptstab abgiebt, im Beginn der zweiten Zeile stehen muß. Außerdem werden bei der Abstraktion dieses Gleichklangs bloßer Anfangsbuchstaben vornehmlich die ihrer Bedeutung nach wichtigeren Wörter zu Stabreimen gebraucht, so daß es auch hier nicht an einer Beziehung des Tönens und Sinnes der Wörter durchaus fehlt. Das Nähere jedoch muß ich übergehen.

ββ) Die Assonanz zweitens betrifft nicht den Anfangsbuchstaben, sondern geht schon dem Reim entgegen, insofern sie

eine gleichklingende Wiederholung derſelben Buchſtaben in der Mitte oder an dem Ende verſchiedener Wörter iſt. Dieſe aſſonirenden Wörter brauchen nun zwar nicht ſchlechthin den Schluß eines Verſes auszumachen, ſondern können auch wohl an anderen Stellen vorkommen, hauptſächlich aber treten die Schlußſylben der Zeilen durch die Gleichheit einzelner Buchſtaben, im Unterſchiede der Alliteration, welche den Hauptſtab in den Anfang des Verſes ſtellt, in einen aſſonirenden Bezug aufeinander. Seiner reichhaltigſten Ausbildung nach weiſt dieſes Aſſoniren nach den romaniſchen Völkern, den Spaniern vornehmlich, hin, deren volltönende Sprache ſich insbeſondere für die Wiederkehr derſelben Vokale geeignet zeigt. Im Allgemeinen zwar iſt die Aſſonanz auf die Vokale beſchränkt; indeſſen darf ſie Theils gleiche Vokale, Theils auch gleiche Konſonanten, Theils auch Konſonanten in Verbindung mit einem Vokale wiederklingen laſſen.

γγ) Was nun in dieſer Weiſe Alliteration und Aſſonanz nur unvollſtändig herauszuſtellen befugt ſind, bringt endlich der Reim zur reifſten Erſcheinung. Denn bei ihm tritt bekanntlich mit Ausnahme der Anfangsbuchſtaben der vollſtändige Gleichklang ganzer Stämme hervor, welche dieſer Gleichheit wegen in eine ausdrückliche Beziehung ihres Tönens gebracht werden. Auf die Anzahl der Sylben kommt es hierbei nicht an; ſowohl einſylbige als auch zwei- und mehrſylbige Wörter können und dürfen ſich reimen, wodurch einer Seits der männliche Reim, der ſich auf einſylbige Wörter beſchränkt, anderer Seits der weibliche entſteht, der zu zweiſylbigen fortſchreitet, ſowie drittens der ſogenannte gleitende Reim, der ſich über drei und mehrere Sylben hin erſtreckt. Zu dem erſteren neigen ſich beſonders die nordiſchen Sprachen, zum zweiten die ſüdlichen, wie das Italieniſche und Spaniſche; das Deutſche und Franzöſiſche mag ſo ziemlich die Mitte halten; mehr als dreiſylbige Reime ſind in größerer Anzahl nur in wenigen Sprachen zu finden.

Seine Stellung erhält der Reim am Ende der Zeilen, an welchem das reimende Wort, obschon es nicht etwa jedesmal den geistigen Nachdruck der Bedeutung in sich zu koncentriren nöthig hat, dennoch in Ansehung des Klanges die Aufmerksamkeit auf sich zieht, und die einzelnen Verse nun entweder nach dem Gesetze einer ganz abstrakt gleichen Wiederkehr desselben Reims auf einander folgen läßt, oder sie durch die künstlichere Form regelmäßiger Abwechselung und mannigfaltiger symmetrischer Verschlingungen verschiedener Reime zu den vielfältigsten bald näheren bald ferneren Verhältnissen vereinigt, trennt und bezieht. In solcher Relation scheinen sich dann die einzelnen Reime gleichsam unmittelbar zu finden, oder einander zu fliehen und sich dennoch zu suchen, so daß sie in dieser Weise nun auch der lauschenden Erwartung des Ohrs bald ohne Weiteres genügen, bald dieselbe durch längeres Ausbleiben necken, täuschen, spannen, durch regelmäßige Ordnung und Wiederkehr aber immer wieder zufrieden stellen.

Unter den besonderen Arten der Dichtkunst ist es vornehmlich die lyrische Poesie, welche ihrer Innerlichkeit und subjektiven Ausdrucksweise wegen sich am liebsten des Reimes bedient, und dadurch das Sprechen selbst schon zu einer Musik der Empfindung und melodischen Symmetrie, nicht des Zeitmaaßes und der rhythmischen Bewegung, sondern des Klanges macht, aus welchem das Innere sich selber vernehmlich entgegentönt. Deshalb bildet sich auch diese Art den Reim zu gebrauchen zu einer einfacheren oder mannigfaltigeren Gliederung von Strophen aus, die sich jede für sich zu einem geschlossenen Ganzen abrunden; wie z. B. die Sonette und Kanzonen, das Madrigal und Triolett solch ein Theils empfindungsreiches, Theils scharfsinniges Spielen mit Tönen und Klängen sind. Die epische Poesie dagegen, wenn sie ihren Charakter mit lyrischen Elementen weniger untermischt, hält mehr ein in seinen Verschlingungen gleichmäßiges Weiterschreiten fest, ohne sich zu

Strophen abzuſchließen; wofür die Terzinen des Dante in ſeiner göttlichen Komödie im Unterſchiede ſeiner lyriſchen Kanzonen und Sonette ein Beiſpiel an die Hand geben können. Doch will ich mich in das Einzelne nicht weiter verlieren.

c) Wenn wir nun aber in der angegebenen Weiſe die rhythmiſche Verſifikation von dem Reim geſondert und beide einander entgegengeſetzt haben, ſo fragt es ſich drittens, ob nicht auch eine Vereinigung beider denkbar und wirklich eingetreten ſey. In Betreff hierauf werden hauptſächlich einige neuere Sprachen von Wichtigkeit. Bei ihnen nämlich iſt weder eine Wiederaufnahme des rhythmiſchen Syſtems noch in gewiſſer Rückſicht eine Verbindung deſſelben mit dem Reime ſchlechthin zu läugnen. Bleiben wir z. B. bei unſerer eigenen Mutterſprache ſtehn, ſo brauche ich in erſterer Rückſicht nur an Klopſtock zu erinnern, der vom Reim wenig wiſſen wollte, und ſich dagegen ſowohl in der epiſchen als auch in der lyriſchen Poeſie den Alten mit großem Ernſt und unermüdlichem Fleiße nachbildete. Voß und Andere folgten ihm, und ſuchten für dieſe rhythmiſche Behandlung unſerer Sprache nach immer feſteren Geſetzen. Goethen dagegen war es nicht geheuer bei ſeinen antiken Sylbenmaaßen, und er fragte nicht mit Unrecht:

Stehn uns dieſe weiten Falten
Zu Geſichte, wie den Alten?

α) Ich will in dieſer Rückſicht nur an das wieder anknüpfen, was ich oben bereits über den Unterſchied der alten und neueren Sprachen geſagt habe. Die rhythmiſche Verſifikation beruht auf der natürlichen Länge und Kürze der Sylben, und hat hieran von Hauſe aus einen feſten Maaßſtab, welchen der geiſtige Nachdruck weder beſtimmen noch verändern und wankend machen kann. Solch ein Naturmaaß dagegen entbehren die neueren Sprachen, indem in ihnen erſt der Wortaccent der Bedeutung eine Sylbe den anderen gegenüber, denen dieſe Bedeutſamkeit abgeht, lang machen kann. Dieß Princip der Accentuirung

nun aber liefert für die natürliche Länge und Kürze keinen gehörigen Ersatz, weil es die Längen und Kürzen selbst wieder schwankend läßt. Denn die nachdrücklichere Bedeutsamkeit eines Worts kann ebensosehr ein anderes, das für sich genommen einen Wortaccent hat, doch wieder zur Kürze herabsetzen, so daß der angegebene Maaßstab überhaupt relativ wird. „Du liebst" kann z. B. nach Verschiedenheit des Nachdrucks, der dem Sinne zufolge beiden Wörtern oder dem einen und andern zugetheilt werden muß, ein Spondaeus, Jambus oder Trochaeus seyn. Man hat es zwar versucht, auch in unserer Sprache auf die natürliche Quantität der Sylben zurückzukommen und für dieselbe Regeln festzustellen, doch lassen sich dergleichen Bestimmungen bei dem Uebergewichte, das die geistige Bedeutung und deren heraushebender Accent gewonnen hat, nicht durchführen. Und in der That liegt dieß auch in der Natur der Sache selbst. Denn soll das natürliche Maaß die Grundlage bilden, so muß die Sprache sich noch nicht in der Weise vergeistigt haben, in welcher dieß heutigen Tags nothwendig der Fall ist. Hat sie sich aber bereits in ihrer Entwickelung zu solcher Herrschaft der geistigen Bedeutung über das sinnliche Material emporgerungen, so ist der Bestimmungsgrund für den Werth der Sylben nicht aus der sinnlichen Quantität selbst, sondern aus dem zu entnehmen, für was die Wörter das bezeichnende Mittel sind. Der empfindenden Freiheit des Geistes widerstrebt es, das zeitliche Moment der Sprache sich in seiner objektiven Realität selbstständig für sich festsetzen und gestalten zu lassen.

β) Damit soll jedoch nicht gesagt seyn, daß wir aus unserer Sprache die reimlose rhythmische Behandlung der Sylbenmaaße ganz verbannen müßten, aber es ist wesentlich, darauf hinzudeuten, daß es, der Natur der heutigen Sprachausbildung gemäß, nicht möglich ist, das Plastische des Metrums in der gediegenen Weise der Alten zu erreichen. Es muß daher als Ersatz ein anderes Element herzutreten und sich ausbilden, das

an und für ſich ſchon geiſtigerer Art iſt als die feſte natürliche Quantität der Sylben. Dieß Element iſt der Accent des Verſes, ſo wie die Caeſur, welche jetzt, ſtatt ſich unabhängig von dem Wortaccent fortzubewegen, mit demſelben zuſammenfallen, und dadurch eine bedeutendere, wenn auch abſtraktere Herausheburg erhalten, da die Mannigfaltigkeit jener dreifachen Accentuirung, die wir in der alten Rhythmik fanden, durch dieſes Aufeinandertreffen nothwendig verloren geht. Aus dem gleichen Grunde werden ſich aber zu günſtigem Gelingen nur die ſchärfer ins Ohr fallenden Rhythmen der Alten nachbilden laſſen, indem für die feineren Unterſchiede und mannigfacheren Verbindungen die feſte quantitative Grundlage fehlt, und die gleichſam plumpere Accentuirung, welche dafür als das Beſtimmende eintritt, keine Erſatzmittel in ſich hat.

γ) Was nun endlich die wirkliche Verbindung des Rhythmiſchen und des Reims betrifft, ſo iſt auch ſie, obſchon in noch beſchränkterem Grade als das Hineinziehen der alten Versmaaße in die neuere Verſifikation zu geſtatten.

αα) Denn die vorwaltende Unterſcheidung der Längen und Kürzen durch den Wortaccent iſt nicht durchweg ein genugſam materielles Princip, und beſchäftigt das Ohr von der ſinnlichen Seite her nicht überall in dem Maaße, daß es nicht bei dem Ueberwiegen der geiſtigen Seite der Poeſie nöthig würde, das Klingen und Wiederklingen von Sylben und Wörtern als Ergänzung herbeizurufen.

ββ) Zugleich muß dann aber in Anſehung des Metriſchen dem Reimklange und ſeiner Stärke auch ein gleich ſtarkes Gegengewicht gegenüber geſtellt werden. Inſofern es nun aber nicht der quantitative Naturunterſchied der Sylben und deſſen Mannigfaltigkeit iſt, welche ſich auseinanderlegen ſoll und vorwalten darf, ſo kann es in Rückſicht auf dieß Zeitverhältniß nur bis zur gleichen Wiederholung deſſelben Zeitmaaßes kommen, wodurch der Takt ſich hier in einer weit ſtärkeren Weiſe, als dieß in

dem rhythmischen Systeme zulässig ist, geltend zu machen anfängt. Von dieser Art sind z. B. unsere deutschen gereimten Jamben und Trochaeen, welche wir beim Recitiren taktmäßiger als die reimlosen Jamben der Alten zu skandiren pflegen, obschon das Einhalten bei Caesuren, das Herausheben einzelner durch den Sinn hauptsächlich zu betonender Wörter und das Liegenbleiben auf ihnen wieder einen Gegenstoß gegen die abstrakte Gleichheit, und dadurch eine belebende Mannigfaltigkeit hervorbringen kann. Wie denn auch überhaupt das Festhalten des Taktes in der Poesie nie so streng kann in Ausübung gebracht werden, als es in den meisten Fällen in der Musik erforderlich ist.

γγ) Wenn sich nun aber der Reim im Allgemeinen schon nur mit solchen Versmaaßen zu verbinden hat, welche ihrer einfachen Abwechselung der Längen und Kürzen und der steten Wiederkehr gleichartiger Versfüße wegen, für sich genommen in den rhythmisch behandelten neueren Sprachen das sinnliche Element nicht stark genug ausgestalten, so würde die Anwendung des Reims bei den reicheren den Alten nachgebildeten Sylbenmaaßen, wie z. B., um nur Eins anzuführen, bei der alcaeischen und sapphischen Strophe, nicht nur als ein Ueberfluß, sondern sogar als ein unaufgelöster Widerspruch erscheinen. Denn beide Systeme beruhen auf entgegengesetzten Principien, und der Versuch, sie in der angeführten Weise zu vereinigen, könnte sie nur in dieser Entgegensetzung selber verbinden, was nichts als einen unaufgehobenen und deshalb unstatthaften Widerspruch hervorbringen würde. In dieser Hinsicht ist der Gebrauch der Reime nur da zuzugeben, wo das Princip der alten Versifikation sich nur noch in entfernteren Nachklängen und nach wesentlichen aus dem System des Reimens hervorgehenden Umwandlungen geltend machen soll.

Dieß sind die wesentlichen Punkte, die sich in Ansehung des poetischen Ausdrucks im Unterschiede der Prosa im Allgemeinen feststellen lassen.

III.

Die Gattungsunterſchiede der Poeſie.

Die beiden Hauptmomente, nach welchen wir bisher die Dichtkunſt betrachtet haben, waren auf der einen Seite das Poetiſche überhaupt, in Betreff auf Anſchauungsweiſe, Organiſation des poetiſchen Kunſtwerks und dichtende ſubjektive Thätigkeit; auf der anderen Seite der poetiſche Ausdruck ſowohl rückſichtlich der Vorſtellungen, die in Worte gefaßt werden ſollen, als auch den ſprachlichen Ausdruck ſelbſt und die Verſifikation.

Was wir in dieſer Hinſicht vor Allem geltend zu machen hatten, beſtand darin, daß die Poeſie als ihren Inhalt das Geiſtige ergreifen muß, doch in der künſtleriſchen Herausarbeitung deſſelben weder bei der Geſtaltbarkeit für die ſinnliche Anſchauung, wie die übrigen bildenden Künſte, ſtehn bleiben, noch die bloße Innerlichkeit, die für das Gemüth allein erklingt, noch den Gedanken und die Verhältniſſe des reflektirenden Denkens zu ihrer Form machen kann, ſondern ſich in der Mitte zwiſchen den Extremen der unmittelbar ſinnlichen Anſchaulichkeit und der Subjektivität des Empfindens oder Denkens zu halten hat. Dieß mittlere Element der Vorſtellung gehört deshalb dem einen und anderen Boden an. Vom Denken hat es die Seite der geiſtigen Allgemeinheit, welche die unmittelbar ſinnliche Vereinzelung zu einfacherer Beſtimmtheit zuſammenfaßt; von der bildenden Kunſt bleibt dem Vorſtellen das räumliche, gleichgültige Nebeneinander. Denn die Vorſtellung unterſcheidet ſich ihrer Seits vom Denken weſentlich dadurch, daß ſie, nach der Weiſe der ſinnlichen Anſchauung, von welcher ſie ihren Ausgangspunkt nimmt, die beſonderen Vorſtellungen verhältnißlos nebeneinander beſtehen läßt, während das Denken dagegen Abhängigkeit der Beſtimmungen von einander, wechſelſeitiges Verhältniß, Konſequenz der Urtheile, Schlüſſe u. ſ. f. for-

dert und hereinbringt. Wenn deshalb das poetische Vorstellen in seinen Kunstprodukten eine innere Einheit alles Besonderen nöthig macht, so kann diese Einigung dennoch um der Losheit willen, deren sich das Element der Vorstellung überhaupt nicht zu entschlagen vermag, versteckt bleiben, und dadurch gerade die Poesie befähigen, einen Inhalt in organisch lebendiger Durchbildung der einzelnen Seiten und Theile mit anscheinender Selbstständigkeit derselben darzustellen. Dabei wird es der Poesie möglich, den erwählten Inhalt bald mehr nach der Seite des Gedankens, bald mehr nach der äußerlichen Seite der Erscheinung hinzutreiben, und deshalb weder die erhabensten spekulativen Gedanken der Philosophie noch die äußerliche Naturexistenz von sich auszuschließen, wenn nur nicht jene in der Weise des Raisonnements oder wissenschaftlichen Deduktion dargelegt, oder diese in ihrem bedeutungslosen Daseyn an uns vorübergeführt werden, indem auch die Dichtung uns eine vollständige Welt zu geben hat, deren substantielles Wesen sich kunstgemäß gerade in seiner äußeren Wirklichkeit menschlicher Handlungen, Ereignisse und Ergüsse der Empfindung am reichhaltigsten auseinanderlegt.

2) Diese Explikation erhält nun aber, wie wir sahen, ihre sinnliche Existenz nicht in Holz, Stein und Farbe, sondern allein in der Sprache, deren Versifikation, Betonung u. s. f. gleichsam die Gebehrden der Rede werden, durch welche der geistige Gehalt ein äußerliches Daseyn gewinnt. Fragen wir nun, wo wir, so zu sagen, das materielle Bestehen dieser Aeußerungsweise zu suchen haben, so ist das Sprechen nicht wie ein Werk der bildenden Kunst für sich, unabhängig von dem künstlerischen Subjekte, da, sondern der lebendige Mensch selber, das sprechende Individuum allein ist der Träger für die sinnliche Gegenwart und Wirklichkeit eines dichterischen Produkts. Die Werke der Poesie müssen gesprochen, gesungen, vorgetragen, durch lebendige Subjekte selber dargestellt werden, wie die Werke der Musik. Wir sind zwar gewohnt, epische und lyrische Gedichte zu lesen,

und nur dramatiſche geſprochen zu hören und von Gebehrden begleitet zu ſehen, aber die Poeſie iſt ihrem Begriffe nach weſentlich tönend, und dieß Erklingen darf ihr, wenn ſie vollſtändig als Kunſt heraustreten ſoll, um ſo weniger fehlen, als es ihre einzige Seite iſt, nach welcher ſie mit der äußeren Exiſtenz in realen Zuſammenhang kommt. Denn gedruckte oder geſchriebene Buchſtaben ſind freilich auch noch äußerlich vorhanden, jedoch nur gleichgültige Zeichen für Laute und Wörter. Sahen wir nun zwar die Wörter ſchon früher gleichfalls als bloße Bezeichnungsmittel der Vorſtellungen an, ſo geſtaltet doch die Poeſie wenigſtens das zeitliche Element und den Klang dieſer Zeichen, und erhebt ſie dadurch zu einem von der geiſtigen Lebendigkeit deſſen, wofür ſie die Zeichen ſind, durchdrungenen Material, während der Druck auch dieſe Beſeelung in eine für ſich genommen ganz gleichgültige, mit dem geiſtigen Gehalt nicht mehr zuſammenhängende, Sichtbarkeit fürs Auge umſetzt, und die Verwandlung des Geſehenen in das Element der zeitlichen Dauer und des Klingens unſerer Gewohnheit überläßt, ſtatt uns das tönende Wort und ſein zeitliches Daſeyn wirklich zu geben. Wenn wir uns deshalb mit dem bloßen Leſen begnügen, ſo geſchieht dieß Theils um der Geläufigkeit willen, mit welcher wir das Geleſene uns als geſprochen vorſtellen, Theils aus dem Grunde, daß die Poeſie allein unter allen Künſten ſchon im Elemente des Geiſtes ihren weſentlichſten Seiten nach fertig iſt, und die Hauptſache weder durch die ſinnliche Anſchauung noch das Hören zum Bewußtſeyn bringt. Doch gerade dieſer Geiſtigkeit wegen muß ſie als Kunſt nicht ganz die Seite ihrer wirklichen Aeußerung von ſich abſtreifen, wenn ſie nicht zu einer ähnlichen Unvollſtändigkeit kommen will, in welcher z. B. eine bloße Zeichnung die Gemälde großer Koloriſten erſetzen ſoll.

3) Als Totalität der Kunſt nun, die durch keine Einſeitigkeit ihres Materials mehr auf eine beſondere Art der Ausführung ausſchließlicher angewieſen iſt, macht die Dichtkunſt die unter-

schiedenen Weisen der Kunstproduktion überhaupt zu ihrer bestimmten Form, und hat deshalb den Eintheilungsgrund für die Gliederung der Dichtarten nur aus dem allgemeinen Begriffe des künstlerischen Darstellens zu entnehmen.

A. In dieser Rücksicht ist es erstens einer Seits die Form der äußeren Realität, in welcher die Poesie die entwickelte Totalität der geistigen Welt vor der inneren Vorstellung vorüberführt, und dadurch das Princip der bildenden Kunst in sich wiederholt, welche die gegenständliche Sache selber anschaubar macht. Diese Skulpturbilder der Vorstellung entfaltet die Poesie anderer Seits als durch das Handeln der Menschen und Götter bestimmt, so daß alles, was geschieht, Theils aus sittlich selbstständigen göttlichen oder menschlichen Mächten hervorgeht, Theils durch äußere Hemmungen eine Reaktion erfährt, und in seiner äußeren Erscheinungsweise zu einer Begebenheit wird, in welcher die Sache frei für sich fortgeht, und der Dichter zurücktritt. Solche Begebnisse auszurunden, ist die Aufgabe der epischen Poesie, insofern sie eine in sich totale Handlung, sowie die Charaktere, aus denen dieselbe in substantieller Würdigkeit oder in abentheuerlicher Verschlingung mit äußeren Zufällen entspringt, in Form des breiten Sichbegebens poetisch berichtet, und damit das Objektive selbst in seiner Objektivität herausstellt. — Diese für die geistige Anschauung und Empfindung vergegenständlichte Welt trägt nun nicht der Sänger in der Weise vor, daß sie sich als seine eigene Vorstellung und lebendige Leidenschaft ankündigen könnte, sondern der Absänger, der Rhapsode, sagt sie mechanisch, auswendig in einem Sylbenmaaße her, welches ebenso gleichförmig, dem Mechanischen mehr sich nähernd, für sich ruhig hinströmend und fortrollend ist. Denn was er erzählt soll als eine dem Inhalte wie der Darstellung nach von ihm als Subjekt entfernte und für sich abgeschlossene Wirklichkeit erscheinen, mit welcher er weder

in Bezug auf die Sache selbst, noch in Rücksicht des Vortrags in eine vollständig subjektive Einigung getreten seyn darf.

B. Die andere umgekehrte Seite zweitens zur epischen Poesie bildet die Lyrik. Ihr Inhalt ist das Subjektive, die innere Welt, das betrachtende, empfindende Gemüth, das statt zu Handlungen fortzugehn, vielmehr bei sich als Innerlichkeit stehn bleibt, und sich deshalb auch das Sich Aussprechen des Subjekts zur einzigen Form und zum letzten Ziel nehmen kann. Hier ist es also keine substantielle Totalität, die sich als äußeres Geschehen entwickelt, sondern die vereinzelte Anschauung, Empfindung und Betrachtung der in sich gehenden Subjektivität theilt auch das Substantiellste und Sachlichste selbst als das Ihrige, als ihre Leidenschaft, Stimmung oder Reflexion und als gegenwärtiges Erzeugniß derselben mit. Diese Erfüllung und innerliche Bewegung nun darf in ihrem äußeren Vortrag kein so mechanisches Sprechen seyn, wie es für das epische Recitiren genügt und zu fordern ist. Im Gegentheil, der Sänger muß die Vorstellungen und Betrachtungen des lyrischen Kunstwerks als eine subjektive Erfüllung seiner selbst, als etwas eigen Empfundenes kund geben. Und da es die Innerlichkeit ist, welche den Vortrag beseelen soll, so wird der Ausdruck derselben sich vornehmlich nach der musikalischen Seite hinwenden, und eine vielseitige Modulation der Stimme, Gesang, Begleitung von Instrumenten und dergleichen mehr Theils erlauben, Theils nothwendig machen.

C. Die dritte Darstellungsweise endlich verknüpft die beiden früheren zu einer neuen Totalität, in welcher wir ebensosehr eine objektive Entfaltung als auch deren Ursprung aus dem Innern von Individuen vor uns sehn, so daß sich das Objektive somit als dem Subjekt angehörig darstellt, umgekehrt jedoch das Subjektive einer Seits in seinem Uebergange zur realen Aeußerung, anderer Seits in dem Loose zur Anschauung gebracht ist, das die Leidenschaft als nothwendiges Resultat ihres eigenen

Thuns herbeiführt. Hier wird also, wie im Epischen, eine Handlung in ihrem Kampfe und Ausgang vor uns hingebreitet, geistige Mächte sprechen sich aus und bestreiten sich, Zufälle treten verwickelnd ein, und das menschliche Wirken verhält sich zum Wirken eines alles bestimmenden Fatums, oder einer leitenden, weltregierenden Vorsehung; die Handlung geht aber nicht in der nur äußeren Form ihres realen Geschehens als ein vergangenes durch bloße Erzählung verlebendigtes Begebniß an unserem inneren Auge vorüber, sondern wir sehn sie gegenwärtig aus dem besondern Willen, aus der Sittlichkeit oder Unsittlichkeit der individuellen Charaktere hervortreten, die dadurch in lyrischem Principe zum Mittelpunkt werden. Zugleich aber exponiren sich die Individuen nicht nur ihrem Innern als solchen nach, sondern erscheinen in der Durchführung ihrer zu Zwecken vorschreitenden Leidenschaft, und messen dadurch, nach Art der das Substantielle in seiner Gediegenheit heraushebenden epischen Poesie, den Werth jener Leidenschaften und Zwecke an den objektiven Verhältnissen und vernünftigen Gesetzen der konkreten Wirklichkeit, um nach Maaßgabe dieses Werthes und der Umstände, unter denen das Individuum sich durchzusetzen entschlossen bleibt, ihr Schicksal dahinzunehmen. Diese Objektivität, die aus dem Subjekte herkommt, so wie dieß Subjektive, das in seiner Realisation und objektiven Gültigkeit zur Darstellung gelangt, ist der Geist in seiner Totalität, und giebt als Handlung die Form und den Inhalt der dramatischen Poesie ab. — Indem nun dieses konkrete Ganze in sich selbst ebenso subjektiv ist als es sich auch in seiner äußeren Realität zur Erscheinung bringt, so wird hier in Betreff auf das wirkliche Darstellen, außer dem malerischen Sichtbarmachen des Lokals u. s. f., für das eigentlich Poetische die ganze Person des Vortragenden in Anspruch genommen, so daß der lebendige Mensch selbst das Material der Aeußerung ist. Denn einer Seits soll im Drama der Charakter, was er in seinem Innern trägt, als das Seinige

wie in der Lyrik ausſprechen, anderer Seits aber giebt er ſich wirkſam in ſeinem wirklichen Daſeyn als ganzes Subjekt gegen Andere kund, und iſt dabei thätig nach Außen, wodurch ſich unmittelbar die Gebehrde anſchließt, die ebenſogut als das Sprechen eine Sprache des Inneren iſt, und eine künſtleriſche Behandlung verlangt. Schon der lyriſchen Poeſie liegt es nahe, die verſchiedenen Empfindungen an unterſchiedene Sänger zu vertheilen, und ſich zu Scenen auseinanderzubreiten. Im Dramatiſchen nun geht die ſubjektive Empfindung zugleich zur Aeußerung der Handlung heraus, und macht deshalb die ſinnliche Anſchaubarkeit des Gebehrdenſpiels nöthig, welches die Allgemeinheit des Wortes näher zur Perſönlichkeit des Ausdrucks zuſammenzieht, und durch Stellung, Mienen, Geſtikulation u. ſ. f. beſtimmter individualiſirt und vervollſtändigt. Wird nun die Gebehrde künſtleriſch bis zu dem Grade des Ausdrucks weiter geführt, daß ſie der Sprache entbehren kann, ſo entſteht die Pantomime, welche ſodann die rhythmiſche Bewegung der Poeſie zu einer rhythmiſchen und maleriſchen Bewegung der Glieder werden läßt, und in dieſer plaſtiſchen Muſik der Körperſtellung und Bewegung das ruhende kalte Skulpturwerk ſeelenvoll zum Tanze belebt, um in dieſer Weiſe Muſik und Plaſtik in ſich zu vereinigen.

A. Die epische Poesie.

Das Epos, Wort, Sage, sagt überhaupt, was die Sache ist, die zum Worte verwandelt wird, und erfordert einen in sich selbstständigen Inhalt, um auszusprechen, daß er ist und wie er ist. Der Gegenstand als Gegenstand in seinen Verhältnissen und Begebenheiten, in der Breite der Umstände und deren Entwickelung, der Gegenstand in seinem ganzen Daseyn soll zum Bewußtseyn kommen.

In dieser Rücksicht wollen wir erstens den allgemeinen Charakter des Epischen bezeichnen;

zweitens die besonderen Punkte angeben, welche bei dem eigentlichen Epos von vornehmlicher Wichtigkeit sind; und

drittens einige besondere Behandlungsweisen namhaft machen, die sich in einzelnen epischen Werken innerhalb der historischen Ausbildung dieser Gattung verwirklicht haben.

1. Allgemeiner Charakter des Epischen.

a) Die einfachste doch in ihrer abstrakten Zusammengezogenheit noch einseitige und unvollständige epische Darstellungsart besteht darin, aus der konkreten Welt und dem Reichthume veränderlicher Erscheinungen das in sich selbst Begründete und Nothwendige herauszuheben, und für sich, zum epischen Worte koncentrirt, auszusprechen.

α) Das Nächste, womit wir die Betrachtung dieser Art beginnen können, ist das Epigramm, insoweit es wirklich noch ein Epigramm, eine Aufschrift auf Säulen, Geräthschaften, Denkmäler, Geschenke u. s. w. bleibt, und gleichsam als eine geistige Hand nach etwas hindeutet, indem es mit dem Worte, das auf den Gegenstand hingeschrieben ist, etwas sonst Plastisches, Oertliches, außer der Rede Gegenwärtiges erklärt. Hier sagt das Epigramm einfach, was diese Sache ist. Der Mensch spricht noch nicht sein kon-

kretes Selbſt aus, ſondern ſchaut umher, und fügt dem Gegenſtande, dem Ort, den er ſinnlich vor ſich hat und der ſein Intereſſe in Anſpruch nimmt, eine gedrängte Erläuterung hinzu, welche den Kern der Sache ſelber betrifft.

β) Den weitern Schritt ſodann können wir darin ſuchen, daß die Gedoppeltheit des Objekts in ſeiner äußeren Realität, und der Aufſchrift getilgt wird, inſofern die Poeſie, ohne die ſinnliche Gegenwärtigkeit des Gegenſtandes, ihre Vorſtellung von der Sache ausſpricht. Hieher gehören z. B. die Gnomen der Alten, Sittenſprüche, welche das gedrängt zuſammenfaſſen, was ſtärker iſt als die ſinnlichen Dinge, bleibender, allgemeiner als das Denkmal für eine beſtimmte That, dauernder als Weihgeſchenke, Säulen, Tempel; die Pflichten im menſchlichen Daſeyn, die Weisheit des Lebens, die Anſchauung von dem, was im Geiſtigen die feſten Grundlagen und haltenden Bande für den Menſchen im Handeln und Wiſſen bildet. Der epiſche Charakter liegt in dieſer Auffaſſungsweiſe darin, daß ſich dergleichen Sentenzen nicht als ſubjektive Empfindung und bloß individuelle Reflexion kund geben, und auch in Rückſicht auf ihren Eindruck ſich ebenſowenig mit dem Zwecke der Rührung oder in einem Intereſſe des Herzens an die Empfindung wenden, ſondern das, was das Gehaltvolle iſt, dem Menſchen als Sollen, als das Ehrenvolle, Geziemende ins Bewußtſeyn rufen. Die alte griechiſche Elegie hat zum Theil dieſen epiſchen Ton; wie z. B. von Solon uns Einiges in dieſer Art, die leicht zum paränetiſchen Tone und Style hinübergeht, aufbewahrt iſt; Ermahnungen, Warnungen in Rückſicht auf Zuſammenleben im Staat, Geſetze, Sittlichkeit u. ſ. f. Auch die goldenen Sprüche, welche den Namen des Pythagoras tragen, laſſen ſich hierher rechnen. Doch ſind dieß alles Zwitterarten, die dadurch entſtehen, daß zwar im Allgemeinen der Ton einer beſtimmten Gattung feſtgehalten wird, doch bei der Unvollſtändigkeit des Gegenſtandes nicht zur vollkommenen Ausbildung gelangen kann, ſondern Ge-

fahr läuft, auch den Ton einer andern Gattung, hier z. B. der lyrischen, mit hereinzunehmen.

γ) Solche Aussprüche nun, wie ich sie eben angeführt habe, können sich aus ihrer fragmentarischen Besonderung und selbstständigen Vereinzelung drittens zu einem größeren Ganzen aneinander reihen, und zu einer Totalität abrunden, die schlechthin epischer Art ist, da weder eine bloß lyrische Stimmung oder dramatische Handlung, sondern ein bestimmter wirklicher Lebenskreis, dessen wesentliche Natur ebenso im Allgemeinen als auch in Betreff seiner besonderen Richtungen, Seiten, Vorkommenheiten, Pflichten u. s. f. zum Bewußtseyn gebracht werden soll, die zusammenhaltende Einheit und den eigentlichen Mittelpunkt abgiebt. Dem Charakter dieser ganzen epischen Stufe gemäß, welche das Bleibende und Allgemeine als solches mit einem meist ethischen Zweck der Warnung, der Lehre und Aufforderung zu einem in sich sittlich gediegenen Leben aufstellt, erhalten dergleichen Produkte einen didaktischen Ton; jedoch durch Neuheit der Weisheitssätze, durch frische Lebensanschauung und Naivetät der Betrachtungen bleiben sie noch weit von der Nüchternheit späterer Lehrgedichte entfernt, und liefern, da sie auch dem beschreibenden Elemente den nöthigen Spielraum lassen, den vollen Erweis, das Ganze der Lehre wie der Schilderung sey unmittelbar aus der ihrer Substanz nach durchlebten und ergriffenen Wirklichkeit selber geschöpft. Als näheres Beispiel will ich nur die Werke und Tage des Hesiodus anführen, deren ursprüngliche Weise des Lehrens und Beschreibens von Seiten des Poetischen ganz anders erfreut, als die kältere Eleganz, Gelehrsamkeit und systematische Folge in Virgil's Gedichte vom Landbau.

b) Wenn nun die bisher bezeichneten Arten in Epigrammen, Gnomen und Lehrgedichten sich besondere Gebiete der Natur oder des menschlichen Daseyns zum Stoffe nehmen, um verein-

zelter oder umfaſſender, was das zeitlos Gehaltvolle und wahrhaft Seyende in dieſem oder jenem Objekte, Zuſtande oder Felde iſt, in gedrungenen Worten vor die Vorſtellung zu bringen, und bei noch enger Verſchlungenheit der Poeſie und Wirklichkeit auch praktiſch durch das Organ der Dichtkunſt zu wirken, ſo dringt ein zweiter Kreis Theils tiefer, Theils hat er weniger den Zweck der Lehre und Beſſerung. Dieſe Stellung können wir den Kosmogenieen und Theogonieen, ſowie denjenigen älteſten Produkten der Philoſophie geben, welche ſich noch von der poetiſchen Form ganz zu befreien nicht im Stande geweſen ſind.

α) So bleibt z. B. der Vortrag der eleatiſchen Philoſophie in den Gedichten des Xenophanes und Parmenides, beſonders bei Parmenides in dem Eingange ſeines philoſophiſchen Werkes noch poetiſcher Art. Der Inhalt iſt hier das Eine, welches dem Werdenden und Gewordenen, den beſondern und einzelnen Erſcheinungen gegenüber, das Unvergängliche und Ewige iſt. Nichts Beſonderes mehr ſoll dem Geiſte Befriedigung geben, der nach Wahrheit ſtrebt, und dieſelbe ſich zunächſt in ihrer abſtrakteſten Einheit und Gediegenheit zum denkenden Bewußtſeyn bringt. Von der Größe dieſes Gegenſtandes ausgeweitet, und ringend mit der Mächtigkeit derſelben erhält der Schwung der Seele zugleich eine Wendung gegen das Lyriſche hin, obſchon die ganze Explikation der in das Denken eingehenden Wahrheiten einen rein ſachlichen und dadurch epiſchen Charakter an ſich trägt.

β) In den Kosmogenieen zweitens iſt es das Werden der Dinge, vor allem der Natur, das Drängen und Kämpfen der in ihr waltenden Thätigkeiten, was den Inhalt abgiebt, und die dichtende Phantaſie dahin führt, nun konkreter ſchon und reichhaltiger ein Geſchehen in Form von Thaten und Begebniſſen darzuſtellen, indem ſich die Einbildungskraft die zu unterſchiedenen Kreiſen und Gebilden ſich herausarbeitenden Naturgewalten unbeſtimmter oder feſter perſonificirt, und ſymboliſirend

in die Form menschlicher Ereignisse und Handlungen kleidet. Diese Art des epischen Inhaltes und Darstellens gehört vorzugsweise den orientalischen Naturreligionen an, und vor allem ist die indische Poesie höchst fruchtbar in Erfindung und Ausmalung solcher oft wilden und ausschweifenden Vorstellungsweisen vom Entstehen der Welt und der in ihr fortwirkenden Mächte gewesen. —

γ) Das Aehnliche drittens findet in Theogonieen statt, welche besonders dann ihre rechte Stellung erhalten, wenn auf der einen Seite weder die einzelnen vielen Götter ausschließlich das Naturleben zum näheren Inhalte ihrer Macht und Hervorbringung haben sollen, noch umgekehrt auf der anderen Seite ein Gott aus dem Gedanken und Geist die Welt erschafft, und in eifrigem Monotheismus keine anderen Götter neben sich duldet. Diese schöne Mitte hält einzig die griechische religiöse Anschauung, und findet einen unvergänglichen Stoff für Theogonien in dem Herausringen des Göttergeschlechts des Zeus aus der Unbändigkeit der ersten Naturgewalten, sowie in dem Kampf gegen diese Naturahnen; ein Werden und Streiten, das in der That die sachgemäße Entstehungsgeschichte der ewigen Götter der Poesie selber ist. Das bekannte Beispiel solcher epischen Vorstellungsart besitzen wir in der Theogonie, welche unter dem Namen des Hesiodus auf uns gekommen ist. Hier nimmt das ganze Geschehen schon durchgängig die Form menschlicher Begebnisse an und bleibt um so weniger nur symbolisch, je mehr sich die zu geistiger Herrschaft berufenen Götter nun auch zu der ihrem Wesen entsprechenden Gestalt geistiger Individualität befreien, und deshalb wie Menschen zu handeln und dargestellt zu werden berechtigt sind.

Was nun aber dieser Art des Epischen noch fehlt, ist einer Seits die echt poetische Abrundung. Denn die Thaten und Ereignisse, welche dergleichen Gedichte schildern können, sind wohl eine in sich nothwendige Succession von Vorfällen und Bege-

benheiten, aber keine individuelle Handlung, die aus einem Mittelpunkte hervorgeht, und in ihm ihre Einheit und Abgeſchloſſenheit ſucht. Anderer Seits bietet der Inhalt hier ſeiner Natur nach nicht die Anſchauung einer in ſich vollſtändigen Totalität dar, indem er weſentlich der eigentlich menſchlichen Wirklichkeit entbehrt, welche erſt den wahrhaft konkreten Stoff für das Walten der göttlichen Mächte liefern muß. Die epiſche Poeſie hat ſich deshalb, ſoll ſie zu ihrer vollendeten Geſtalt gelangen, auch noch von dieſen Mängeln los zu machen.

c) Dieß geſchieht in demjenigen Gebiete, welches wir mit dem Namen der eigentlichen Epopöe bezeichnen können. In den bisherigen Arten, die man gewöhnlich bei Seite ſtellt, iſt allerdings epiſcher Ton vorhanden, ihr Inhalt jedoch iſt noch nicht konkret poetiſch. Denn beſondere Sittenſprüche und Philoſopheme bleiben in Rückſicht auf ihren beſtimmten Stoff beim Allgemeinen ſtehn; das echt Poetiſche aber iſt das konkret Geiſtige in individueller Geſtalt, und das Epos, indem es zum Gegenſtande hat, was iſt, erhält das Geſchehen einer Handlung zum Objekte, die in ihrer ganzen Breite der Umſtände und Verhältniſſe als reiche Begebenheit im Zuſammenhange mit der in ſich totalen Welt einer Nation und Zeit zur Anſchauung gelangen muß. Die geſammte Weltanſchauung und Objektivität eines Volksgeiſtes, in ihrer ſich objektivirenden Geſtalt als wirkliches Begebniß vorübergeführt, macht deshalb den Inhalt und die Form des eigentlich Epiſchen aus. Zu dieſer Totalität gehört einer Seits das religiöſe Bewußtſeyn von allen Tiefen des Menſchengeiſtes, anderer Seits das konkrete Daſeyn, das politiſche und häusliche Leben, bis zu den Weiſen, Bedürfniſſen und Befriedigungsmitteln der äußerlichen Exiſtenz hinunter; und dieß Alles belebt das Epos durch enges Verwachſenſeyn mit Individuen, da für die Poeſie das Allgemeine und Subſtantielle nur in lebendiger Gegenwart des Geiſtes vorhanden iſt. Solch eine totale und doch ebenſoſehr ganz

individuell zusammengefaßte Welt muß dann in ihrer Realisirung ruhig fortschreiten, ohne praktisch und dramatisch dem Ziele und Resultat der Zwecke entgegenzueilen, so daß wir bei dem, was vorgeht, verweilen, uns in die einzelnen Gemälde des Ganges vertiefen und sie in ihrer Ausführlichkeit genießen können. Dadurch erhält der ganze Verlauf der Darstellung in seiner realen Objektivität die Gestalt eines äußerlichen Anreihens, dessen Grund und Grenze aber im Innern und Wesentlichen des bestimmten epischen Stoffs enthalten seyn muß, und nur nicht ausdrücklich hervorgehoben ist. Wenn deshalb das epische Gedicht auch weitläufiger und durch die relativ größere Selbstständigkeit der Theile locker in seinem Zusammenhange wird, so muß man doch nicht glauben, es dürfe so fort und fort gesungen werden, sondern es hat sich wie jedes andere Kunstwerk poetisch als ein in sich organisches Ganzes abzurunden, das sich jedoch in objektiver Ruhe fortbewegt, damit uns das Einzelne selbst und die Bilder der lebendigen Wirklichkeit interessiren können.

α) Als solch eine ursprüngliche Totalität ist das epische Werk die Sage, das Buch, die Bibel eines Volks, und jede große und bedeutende Nation hat dergleichen absolut erste Bücher, in denen ihr, was ihr ursprünglicher Geist ist, ausgesprochen wird. Insofern sind diese Denkmäler nichts Geringeres als die eigentlichen Grundlagen für das Bewußtseyn eines Volkes, und es würde interessant seyn, eine Sammlung solcher epischen Bibeln zu veranstalten. Denn die Reihe der Epopoeen, wenn sie kein späteres Kunststück sind, würde uns eine Gallerie der Volksgeister zeigen. Doch haben weder alle Bibeln die poetische Form von Epopoeen, noch besitzen alle Völker, die ihr Heiligstes in Betreff auf Religion und weltliches Leben in Gestalt umfassender, epischer Kunstwerke gekleidet haben, religiöse Grundbücher. Das alte Testament z. B. enthält zwar viele Sagenerzählung und wirkliche Geschichte, sowie auch eingestreute poetische Stücke, doch ist das Ganze kein Kunstwerk. Ebenso beschränkt sich au-

ßerdem unſer neues Teſtament ſowie der Koran hauptſächlich auf die religiöſe Seite, von welcher dann die übrige Welt der Völker eine ſpätere Folge iſt. Umgekehrt fehlt es den Griechen, die in den Gedichten des Homer eine poetiſche Bibel haben, an religiöſen Grundbüchern, wie wir ſie bei den Indern und Parſen finden. Wo wir aber urſprünglichen Epopoeen begegnen, da haben wir die poetiſchen Grundbücher weſentlich von den ſpäteren klaſſiſchen Kunſtwerken einer Nation zu unterſcheiden, welche nicht mehr eine Totalanſchauung des ganzen Volksgeiſtes geben, ſondern denſelben abſtrakter nur nach beſtimmten Richtungen hin abſpiegeln. So giebt uns z. B. die dramatiſche Poeſie der Inder oder die Tragödien des Sophokles kein ſolches Geſammtbild als der Ramajana und Maha-Bharata oder die Iliade und Odyſſee.

β) Indem nun im eigentlichen Epos das naive Bewußtſeyn einer Nation zum erſtenmale in poetiſcher Weiſe ſich ausſpricht, ſo fällt das echte epiſche Gedicht weſentlich in die Mittelzeit, in welcher ein Volk zwar aus der Dumpfheit erwacht, und der Geiſt ſoweit ſchon in ſich erſtarkt iſt, ſeine eigene Welt zu produciren und in ihr ſich heimiſch zu fühlen, umgekehrt aber alles, was ſpäter feſtes religiöſes Dogma oder bürgerliches und moraliſches Geſetz wird, noch ganz lebendige von dem einzelnen Individuum als ſolchen unabgetrennte Geſinnung bleibt, und auch Wille und Empfindung ſich noch nicht von einander geſchieden haben.

αα) Denn mit dieſer Loslöſung des individuellen Selbſt von dem ſubſtantiellen Ganzen der Nation und ihrer Zuſtände, Sinnesweiſe, Thaten und Schickſale, ſo wie mit der Scheidung des Menſchen in Empfindung und Wille kommt, ſtatt der epiſchen Poeſie, auf der einen Seite die lyriſche, auf der anderen die dramatiſche zu ihrer reifſten Ausbildung. Dieß geſchieht vollſtändig in den ſpäteren Lebenstagen eines Volkes, in denen die allgemeinen Beſtimmungen, welche den Menſchen in Rückſicht auf ſein Handeln zu leiten haben, nicht mehr dem in ſich

totalen Gemüth und der Gesinnung angehören, sondern bereits selbstständig als ein für sich festgewordener rechtlicher und gesetzlicher Zustand, als eine prosaische Ordnung der Dinge, als politische Verfassung, moralische und sonstige Vorschriften erscheinen, so daß nun die substantiellen Verpflichtungen dem Menschen als eine äußere, ihm nicht selber immanente Nothwendigkeit, die ihn zum Geltenlassen derselben zwingt, entgegentreten. Solch einer für sich bereits fertigen Wirklichkeit gegenüber wird dann das Gemüth Theils zu einer gleichfalls für sich seyenden Welt der subjektiven Anschauung, Reflexion und Empfindung, die nicht zum Handeln fortschreitet, und ihr Verweilen in sich, die Beschäftigung mit dem individuellen Innern lyrisch ausspricht; Theils erhebt sich die praktische Leidenschaft zur Hauptsache, und sucht sich handelnd zu verselbstständigen, insofern sie den äußeren Umständen, dem Geschehn, und den Begebnissen das Recht der epischen Selbstständigkeit raubt. Diese sich in sich erstarkende individuelle Festigkeit der Charaktere und Zwecke in Rücksicht auf das Handeln führt dann umgekehrt zur dramatischen Poesie. Das Epos aber fordert noch jene unmittelbare Einheit von Empfindung und Handlung, inneren konsequent sich durchführenden Zwecken und äußeren Zufällen und Begebenheiten; eine Einheit, welche in ihrer unzerschiedenen Ursprünglichkeit nur in ersten Perioden des nationalen Lebens wie der Poesie vorhanden ist.

ββ) Dabei müssen wir uns aber nicht etwa die Sache so vorstellen, als ob ein Volk in seiner heroischen Zeit als solcher, der Heimath seines Epos, schon die Kunst besitze, sich selber poetisch schildern zu können; denn etwas anderes ist eine an sich in ihrem wirklichen Daseyn poetische Nationalität, etwas anderes die Poesie als das vorstellende Bewußtseyn von poetischen Stoffen, und als künstlerische Darstellung solch einer Welt. Das Bedürfniß sich darin als Vorstellung zu ergehn, die Bildung der Kunst tritt nothwendig später auf, als das Leben und der Geist

ſelbſt, der ſich unbefangen in ſeinem unmittelbar poetiſchen Daſeyn zu Hauſe findet. Homer und die Gedichte, die ſeinen Namen tragen, ſind Jahrhunderte ſpäter als der trojaniſche Krieg, der eben ſo gut als ein wirkliches Faktum gilt, als mir Homer eine hiſtoriſche Perſon iſt. In ähnlicher Art beſingt Oſſian, wenn die ihm zugeſchriebenen Gedichte von ihm herrühren, eine Heldenvergangenheit, deren dahingeſunkener Glanz das Bedürfniß poetiſcher Erinnerung und Ausgeſtaltung hervorruft.

γγ) Dieſer Trennung zum Trotz, muß dennoch zugleich ein enger Zuſammenhang zwiſchen dem Dichter und ſeinem Stoffe übrig ſeyn. Der Dichter muß noch ganz in dieſen Verhältniſſen, dieſen Anſchauungsweiſen, dieſem Glauben ſtehen, und nur das poetiſche Bewußtſeyn, die Kunſt der Darſtellung zu dem Gegenſtande hinzuzubringen nöthig haben, der noch ſeine ſubſtantielle Wirklichkeit ausmacht. Fehlt dagegen die Verwandtſchaft des wirklichen Glaubens, Lebens und gewohnten Vorſtellens, das die eigene Gegenwart dem Dichter aufdringt, und der Begebenheiten, welche er epiſch ſchildert, ſo wird ſein Gedicht nothwendiger Weiſe in ſich ſelber geſpalten und disparat. Denn beide Seiten, der Inhalt, die epiſche Welt, die zur Darſtellung kommen ſoll, und die ſonſtige davon unabhängige Welt des dichteriſchen Bewußtſeyns und Vorſtellens ſind geiſtiger Art und haben ein beſtimmtes Princip in ſich, das ihnen beſondere Charakterzüge giebt. Wenn nun der künſtleriſche Geiſt ein weſentlich anderer iſt, als derjenige, durch welchen die geſchilderte Nationalwirklichkeit und That ihr Daſeyn erhielt, ſo entſteht dadurch eine Scheidung, die uns ſogleich als unangemeſſen und ſtörend entgegentritt. Denn auf der einen Seite ſehen wir dann Scenen eines vergangenen Weltzuſtandes, auf der anderen Formen, Geſinnungen, Betrachtungsarten einer davon verſchiedenen Gegenwart, durch welche nun die Geſtaltungen des früheren Glaubens in dieſer weiter gebildeten Reflexion zu einer kalten Sache, einem Aberglauben, und leeren Schmuck einer bloß poetiſchen Maſchinerie

werden, der alle ursprüngliche Seele eigener Lebendigkeit abgeht.

γ) Dieß führt uns auf die Stellung, welche überhaupt in der eigentlich epischen Poesie das dichtende Subjekt einzunehmen hat.

αα) Wie sehr das Epos auch sachlicher Art, die objektive Darstellung einer in sich selbst begründeten und ihrer Nothwendigkeit wegen realisirten Welt seyn muß, welcher der Dichter mit seiner eigenen Vorstellungsweise noch nahe steht und sich mit ihr identisch weiß, so ist und bleibt das Kunstwerk, das solche Welt darstellt, doch das freie Produkt des Individuums. In dieser Rücksicht können wir noch einmal an den großen Ausspruch Herodot's erinnert werden: Homer und Hesiodus hätten den Griechen ihre Götter gemacht. Schon diese freie Kühnheit des Schaffens, welche Herodot den genannten Epikern beilegt, giebt uns ein Beispiel dafür, daß Epopoeen wohl alt in einem Volke seyn müssen, doch nicht den ältesten Zustand zu schildern haben. Fast jedes Volk nämlich hat mehr oder weniger in seinen frühesten Anfängen irgend eine fremde Kultur, einen auswärtigen Gottesdienst vor sich gehabt, und sich dadurch imponiren lassen; denn darin eben besteht die Gefangenschaft, der Aberglauben, die Barbarei des Geistes, das Höchste, statt darin heimisch zu seyn, als ein sich Fremdes, nicht aus dem eigenen nationalen und individuellen Bewußtseyn Hervorgegangenes zu wissen. So mußten z. B. die Inder vor der Zeit ihrer großen Epopoeen gewiß manche große Revolution ihrer religiösen Vorstellungen und sonstigen Zustände durchmachen; auch die Griechen hatten Aegyptisches, Phrygisches, Kleinasiatisches, wie wir schon früher sahen, umzubilden; die Römer fanden griechische Elemente vor, die Barbaren der Völkerwanderung Römisches und Christliches u. s. f. Erst wenn der Dichter mit freiem Geist solch ein Joch abwirft, in seine eigenen Hände schaut, seinen eigenen Geist würdig erachtet, und damit die

Trübheit des Bewußtseyns verschwunden ist, kann die Epoche für das eigentliche Epos anbrechen; denn auf der anderen Seite sind Zeiten eines abstrakt gewordenen Kultus, ausgearbeiteter Dogmen, festgestellter politischer und moralischer Grundsätze über das konkret Einheimische schon wieder hinaus. Dagegen bleibt der echt epische Dichter in seiner Welt sowohl in Ansehung der allgemeinen Mächte, Leidenschaften und Zwecke, welche sich im Innern der Individuen wirksam erweisen, als auch in Betreff aller Außenseiten, der Selbstständigkeit des Schaffens ohnerachtet, ganz zu Hause. So hat z. B. Homer heimisch von seiner Welt gesprochen, und wo Anderen heimisch ist, sind wir auch einheimisch, denn da schauen wir die Wahrheit an, den Geist, der in seiner Welt lebt, und sich darin hat, und uns wird wohl und heiter zu Muth, weil der Dichter selbst mit ganzem Sinne und Geist dabei ist. Solche Welt kann auf einer niederen Stufe der Entwickelung und Ausbildung stehen, aber sie bleibt auf der Stufe der Poesie und unmittelbaren Schönheit, so daß wir alles, was das höhere Bedürfniß, das eigentlich Menschliche fordert, die Ehre, die Gesinnung, Empfindung, den Rath, die Thaten jedes Helden dem Gehalt nach anerkennen, verstehen, und diese Gestalten in der Ausführlichkeit ihrer Schilderungen als hoch und lebensreich genießen können.

ββ) Um der Objektivität des Ganzen willen, muß nun aber der Dichter als Subjekt gegen seinen Gegenstand zurücktreten, und in demselben verschwinden. Nur das Produkt, nicht aber der Dichter erscheint, und doch ist, was in dem Gedichte sich ausspricht, das Seine; er hat es in seiner Anschauung ausgebildet, seine Seele, seinen vollen Geist hineingelegt. Daß er dieß aber gethan hat, tritt nicht ausdrücklich hervor. So sehen wir z. B. in der Iliade bald den Kalchas die Begebenheiten deuten, bald den Nestor, und doch sind dieß Erläuterungen, welche der Dichter giebt; ja, selbst was im Innern der Helden vor sich geht, erklärt er objektiv als ein Einschreiten der Götter, wie dem zürnenden

Achill, zur Besonnenheit mahnend, Athene erscheint. Dieß hat der Dichter gemacht, weil aber das Epos nicht die innere Welt des dichtenden Subjekts, sondern die Sache vorführt, muß das Subjektive der Produktion ganz eben so in den Hintergrund gestellt seyn, als sich der Dichter selbst vollständig in die Welt versenkt, die er vor unseren Augen entfaltet. — Nach dieser Seite besteht der große epische Styl darin, daß sich das Werk für sich fortzusingen scheint, und selbstständig ohne einen Autor an der Spitze zu haben auftritt.

γγ) Dennoch aber kann das epische Gedicht, als wirkliches Kunstwerk, nur von einem Individuum herstammen. Wie sehr nämlich ein Epos auch die Sache der ganzen Nation ausspricht, so dichtet doch ein Volk als Gesammtheit nicht, sondern nur Einzelne. Der Geist einer Zeit, einer Nation ist zwar die substantielle wirksame Ursache, die aber selber erst zur Wirklichkeit als Kunstwerk heraustritt, wenn sie sich zu dem individuellen Genius eines Dichters zusammenfaßt, der dann diesen allgemeinen Geist und dessen Gehalt als seine eigene Anschauung und sein eigenes Werk zum Bewußtseyn bringt und ausführt. Denn Dichten ist eine geistige Hervorbringung und der Geist existirt nur als einzelnes wirkliches Bewußtseyn und Selbstbewußtseyn. Ist nun in einem bestimmten Tone ein Werk bereits da, so wird dieß freilich etwas Gegebenes, so daß dann auch andere im Stande sind, den ähnlichen oder gleichen Ton anzuschlagen, wie wir noch jetzt hundert und aber hundert Gedichte in goethischer Weise singen hören. Viele Stücke in demselbigen Tone fortgesungen, machen jedoch noch kein einheitsvolles Werk, das nur aus einem Geiste entspringen kann. Es ist dieß ein Punkt, der besonders in Betreff der homerischen Gedichte, so wie des Nibelungenliedes wichtig wird, insofern für das Letztere ein bestimmter Autor nicht mit historischer Sicherheit kann erwiesen werden, und rücksichtlich der Iliade und Odyssee bekanntermaaßen die Meinung geltend gemacht ist, Homer als dieser eine Dichter des Ganzen habe

nie exiſtirt, ſondern Einzelne hätten die einzelnen Stücke producirt, welche ſodann zu jenen größeren zwei Werken ſeien aneinandergefügt worden. Bei dieſer Behauptung fragt es ſich vor Allem, ob jene Gedichte jedes für ſich ein organiſches epiſches Ganzes, oder, wie jetzt die Meinung verbreitet wird, ohne nothwendigen Anfang und Ende ſeyen und ſich deshalb ins Unendliche hätten fortführen laſſen. Allerdings ſind die homeriſchen Geſänge, ſtatt von dem gedrängten Zuſammenhange dramatiſcher Kunſtwerke, ihrer Natur nach von einer loſeren Einheit, ſo daß ſie, da jede Parthie ſelbſtſtändig ſeyn und erſcheinen darf, manchen Einſchaltungen und ſonſtigen Veränderungen offen geſtanden haben, dennoch aber bilden ſie durchaus eine wahrhafte, innerlich organiſche epiſche Totalität, und ſolch ein Ganzes kann nur Einer machen. Die Vorſtellung von der Einheitsloſigkeit und bloßen Zuſammenſetzung verſchiedener in ähnlichem Tone gedichteter Rhapſodieen iſt eine kunſtwidrige barbariſche Vorſtellung. Soll dieſe Anſicht aber nur bedeuten, daß der Dichter als Subjekt gegen ſein Werk verſchwinde, ſo iſt ſie das höchſte Lob; ſie heißt dann nichts Anderes, als daß man keine ſubjektive Manier des Vorſtellens und Empfindens erkennen könne. Und dieß iſt in den homeriſchen Geſängen der Fall. Die Sache, die objektive Anſchauungsweiſe des Volks allein ſtellt ſich dar. Doch ſelbſt der Volksgeſang bedarf eines Mundes, der ihn aus dem vom Nationalgehalte erfüllten Innern herausſingt, und mehr noch macht ein in ſich einiges Kunſtwerk den in ſich einigen Geiſt eines Individuums nothwendig.

2. Beſondere Beſtimmungen des eigentlichen Epos.

Wir haben bisher in Rückſicht auf den allgemeinen Charakter der epiſchen Poeſie zunächſt die unvollſtändigen Arten kurz angeführt, welche, obſchon von epiſchem Tone, dennoch keine totale Epopoeen ſind, indem ſie weder einen Nationalzuſtand, noch eine konkrete Begebenheit innerhalb ſolch einer Geſammt-

welt darstellen. Dieß Letztere aber giebt erst den gemäßen Inhalt für das vollständige Epos ab, dessen Grundzüge und Bedingungen ich so eben bezeichnet habe.

Nach diesen Vorerinnerungen nun müssen wir uns jetzt nach den besonderen Anforderungen umsehn, die sich aus der Natur des epischen Kunstwerkes selber herleiten lassen. Hier tritt uns aber sogleich die Schwierigkeit entgegen, daß sich im Allgemeinen über dieß Speciellere wenig sagen läßt, so daß wir gleich auf das Geschichtliche eingehn, und die einzelnen epischen Werke der Völker betrachten müßten, welche bei der großen Verschiedenheit der Zeiten und Nationen für zusammenstimmende Resultate wenig Hoffnung geben. Diese Schwierigkeit findet jedoch ihre Erledigung darin, daß aus den vielen epischen Bibeln eine kann herausgehoben werden, in welcher wir den Beleg für das erhalten, was sich als den wahrhaften Grundcharakter des eigentlichen Epos feststellen läßt. Dieß sind die homerischen Gesänge. Aus ihnen vornehmlich will ich deshalb die Züge entnehmen, welche, wie mir scheint, für das Epos, der Natur der Sache nach, die Hauptbestimmungen ausmachen. Wir können dieselben zu folgenden Gesichtspunkten zusammenfassen.

Erstens entsteht die Frage, von welcher Beschaffenheit der allgemeine Weltzustand seyn müsse, auf dessen Boden das epische Begebniß zu einer angemessenen Darstellung gelangen kann.

Zweitens ist es die Art dieser individuellen Begebenheit selbst, deren Qualität wir zu untersuchen haben.

Drittens endlich müssen wir einen Blick auf die Form werfen, in welcher sich diese beiden Seiten zur Einheit eines Kunstwerks verschlingen und episch abrunden.

a) Der epische allgemeine Weltzustand.

Wir haben gleich anfangs gesehn, daß sich in dem wahrhaft epischen Begebniß nicht eine einzelne willkührliche That vollbringe, und somit ein bloß zufälliges Geschehen erzählt werde,

ſondern eine in die Totalität ihrer Zeit und nationalen Zuſtände verzweigte Handlung, welche deshalb nun auch nur innerhalb einer ausgebreiteten Welt zur Anſchauung gelangen kann, und die Darſtellung dieſer geſammten Wirklichkeit fordert. — In Rückſicht auf die echt poetiſche Geſtalt dieſes allgemeinen Bodens kann ich mich kurz faſſen, inſofern ich die Hauptpunkte bereits im erſten Theile bei Gelegenheit des allgemeinen Weltzuſtandes für die ideale Handlung berührt habe. (Aeſth. 1ſte Abth. p. 229—252.). Ich will daher an dieſer Stelle nur das anführen, was für das Epos von Wichtigkeit iſt.

α) Das Paſſendſte für den ganzen Lebenszuſtand, den das Epos zum Hintergrunde macht, beſteht darin, daß derſelbe für die Individuen bereits die Form vorhandener Wirklichkeit hat, doch mit ihnen noch in dem engſten Zuſammenhange urſprünglicher Lebendigkeit bleibt. Denn ſollen die Helden, welche an die Spitze geſtellt ſind, erſt einen Geſammtzuſtand gründen, ſo fällt die Beſtimmung deſſen, was da iſt oder zur Exiſtenz kommen ſoll, mehr als es dem Epos geziemt, in den ſubjektiven Charakter, ohne als objektive Realität erſcheinen zu können.

αα) Die Verhältniſſe des ſittlichen Lebens, der Zuſammenhalt der Familie, ſowie des Volkes als ganzer Nation in Krieg und Frieden müſſen ſich eingefunden, gemacht und entwickelt haben, umgekehrt aber noch nicht zu der Form allgemeiner, auch ohne die lebendige ſubjektive Beſonderheit der Individuen für ſich gültiger Satzungen, Pflichten und Geſetze gediehen ſeyn, welche ſich auch gegen das individuelle Wollen feſtzuhalten die Kraft beſitzen. Der Sinn des Rechts und der Billigkeit, die Sitte, das Gemüth, der Charakter muß im Gegentheil als ihr alleiniger Urſprung und ihre Stütze erſcheinen, ſo daß noch kein Verſtand ſie in Form proſaiſcher Wirklichkeit dem Herzen, der individuellen Geſinnung und Leidenſchaft gegenüber zu ſtellen und zu befeſtigen vermag. Einen ſchon zu organiſirter Verfaſſung herausgebildeten Staatszuſtand mit ausgearbeiteten Geſetzen, durchgreifender

Gerichtsbarkeit, wohleingerichteter Administration, Ministerien, Staatskanzleyen, Polizei u. s. f. haben wir als Boden eine recht epischen Handlung von der Hand zu weisen. Die Verhältnisse objektiver Sittlichkeit müssen wohl schon gewollt seyn und sich verwirklichen, aber nur durch die handelnden Individuen selbst und deren Charakter, nicht aber sonst schon in allgemein geltender und für sich berechtigter Form ihr Daseyn erhalten können. So finden wir im Epos zwar die substantielle Gemeinsamkeit des objektiven Lebens und Handelns, ebenso aber die Freiheit in diesem Handeln und Leben, das ganz aus dem subjektiven Willen der Individuen hervorzugehn scheint.

ββ) Dasselbe gilt für die Beziehung des Menschen auf die ihn umgebende Natur, aus welcher er sich die Mittel zur Befriedigung seiner Bedürfnisse nimmt, sowie für die Art dieser Befriedigung. Auch in dieser Rücksicht muß ich auf das zurückweisen, was ich früher bereits bei Gelegenheit der äußeren Bestimmtheit des Ideals weitläufiger ausgeführt habe. (Aesth. Abth. 1. p. 331—338.) Was der Mensch zum äußeren Leben gebraucht, Haus und Hof, Gezelt, Sessel, Bett, Schwerdt und Lanze, das Schiff, mit dem er das Meer durchfurcht, der Wagen, der ihn zum Kampfe führt, Sieden und Braten, Schlachten, Speisen und Trinken, es darf ihm nichts von allem diesen nur ein todtes Mittel geworden seyn, sondern er muß sich noch mit ganzem Sinn und Selbst darin lebendig fühlen, und dadurch dem an sich Aeußerlichen durch den engen Zusammenhang mit dem menschlichen Individuum ein selber menschlich beseeltes individuelles Gepräge geben. Unser heutiges Maschinen- und Fabrikenwesen mit den Produkten, die aus demselben hervorgehn, so wie überhaupt die Art unsere äußeren Lebensbedürfnisse zu befriedigen, würde nach dieser Seite hin ganz ebenso als die moderne Staatsorganisation dem Lebenshintergrunde unangemessen seyn, welchen das ursprüngliche Epos erheischt. Denn wie der Verstand mit seinen Allgemeinheiten und deren von der in-

dividuellen Gesinnung unabhängig sich durchsetzenden Herrschaft, in den Zuständen der eigentlich epischen Weltanschauung sich noch nicht muß geltend gemacht haben, so darf hier auch der Mensch noch nicht von dem lebendigen Zusammenhange mit der Natur, und der kräftigen und frischen, Theils befreundeten, Theils kämpfenden Gemeinschaft mit ihr losgelöst erscheinen.

γγ) Dieß ist der Weltzustand, den ich, im Unterschiede des Idyllischen, schon anderen Orts den heroischen nannten. In schönster Poesie und Reichhaltigkeit echt menschlicher Charakterzüge finden wir ihn bei Homer geschildert. Hier haben wir im häuslichen und öffentlichen Leben eben so wenig eine barbarische Wirklichkeit als die bloß verständige Prosa eines geordneten Familien- und Staatslebens, sondern jene ursprünglich poetische Mitte vor uns, wie ich sie oben bezeichnet habe. Ein Hauptpunkt aber betrifft in dieser Rücksicht die freie Individualität aller Gestalten. In der Iliade z. B. ist Agamemnon wohl der König der Könige, die übrigen Fürsten stehen unter seinem Scepter, aber seine Oberherrschaft wird nicht zu dem trockenen Zusammenhange des Befehls und Gehorsams, des Herren und seiner Diener. Im Gegentheil, Agamemnon muß viel Rücksicht nehmen und klug nachzugeben verstehn, denn die einzelnen Führer sind keine zusammenberufene Statthalter oder Generale, sondern selbstständig wie er selber; frei haben sie sich um ihn her gesammelt oder sind durch allerlei Mittel zu dem Zuge verleitet, er muß sich mit ihnen berathen, und beliebt es ihnen nicht, so halten sie sich wie Achilles vom Kampfe fern. Die freie Theilnahme wie das ebenso eigenwillige Abschließen, worin die Unabhängigkeit der Individualität sich unversehrt bewahrt, giebt dem ganzen Verhältnisse seine poetische Gestalt. Das Aehnliche finden wir in den ossianischen Gedichten, wie in der Beziehung des Cid zu den Fürsten, denen dieser poetische Held nationaler romantischer Ritterschaft dient. Auch bei Ariost und Tasso ist noch dieß freie Verhältniß nicht gefährdet, und

bei Arioſt beſonders ziehen die einzelnen Helden in faſt zuſammenhangsloſer Selbſtſtändigkeit auf eigene Abentheuer aus. Wie die Fürſten zu Agamemnon, ſo ſteht nun auch das Volk zu ſeinen Führern. Freiwillig iſt es denſelben gefolgt; es iſt da noch kein zwingendes Geſetz, dem das Volk unterworfen wäre; Ehre, Achtung, Schaamgefühl vor dem Mächtigeren, der immer Gewalt brauchen würde, das Imponiren des Heldencharakters u. ſ. f. macht den Grund des Gehorſams aus. Und ſo herrſcht auch im Innern des Hauſes Ordnung, aber nicht als feſte Geſindeordnung, ſondern als Geſinnung und Sitte. Alles erſcheint, als ſey es eben unmittelbar ſo geworden. Von den Griechen z. B. erzählt Homer bei Gelegenheit eines Kampfes mit den Troern, auch ſie hätten viele rüſtige Streiter verloren, doch weniger als die Troer, denn (ſagt Homer) ſie gedachten immer, einander die harte Noth abzuhalten. Sie halfen alſo einander. Wollten wir nun heutigen Tags einen Unterſchied zwiſchen einer wohleinexercirten und unciviliſirten Heeresmacht aufſtellen, ſo würden wir das Weſentliche gebildeter Heere auch in dieſem Zuſammenhalt und Bewußtſeyn, nur in Einheit mit Anderen zu gelten, ſuchen müſſen. Barbaren ſind nur Haufen, in denen ſich Keiner auf den Anderen verlaſſen kann. Was aber bei uns als Reſultat einer ſtrengen und mühſeligen Militairdiscip in, als Einübung, Kommando und Herrſchaft feſter Ordnung erſcheint, das iſt bei Homer noch eine Sitte, die ſich von ſelber macht, und den Individuen als Individuen lebendig einwohnt.

Den gleichen Grund haben nun auch bei Homer die mannigfaltigen Beſchreibungen äußerlicher Dinge und Zuſtände. Bei Naturſcenen, wie ſie in unſeren Romanen beliebtſind, hält er ſich zwar nicht viel auf, dagegen iſt er höchſt umſtändlich in Schilderung eines Stocks, Scepters, Bettes, der Waffen, Gewänder, Thürpfoſten, und vergißt ſelbſt nicht der Angeln zu erwähnen, auf denen die Thür ſich dreht. Bei uns würde dergleichen als ſehr äußerlich und gleichgültig erſcheinen, ja wir ſind ſogar un-

ferer Bildung nach gegen eine Menge Gegenstände, Sachen und Ausdrücke von höchst spröder Vornehmigkeit, und haben eine weitläufige Rangordnung in den verschiedenen Stockwerken der Kleidung, Geräthschaften u. s. f. Außerdem zersplittert sich jetziger Zeit jede Hervorbringung und Zubereitung irgend eines Befriedigungsmittels unserer Bedürfnisse zu solcher Vielfältigkeit von Geschäften der Fabriks- und Handwerksthätigkeit, daß alle die besonderen Seiten dieser breiten Verzweigung zu etwas Untergeordnetem herabgesetzt sind, das wir nicht beachten und aufzählen dürfen. Die Existenz der Heroen aber hat eine ungleich ursprünglichere Einfachheit der Gegenstände und Erfindungen, und kann sich bei ihrer Beschreibung aufhalten, weil alle diese Dinge noch in gleichem Range stehn, und als etwas gelten, worin der Mensch, insofern sein ganzes Leben ihn nicht davon ableitet und in eine nur intellektuelle Sphäre führt, noch eine Ehre seiner Geschicklichkeit, seines Reichthums und seines positiven Interesses hat. Ochsen zu schlachten, zuzubereiten, Wein einzuschenken u. s. f. ist ein Geschäft der Heroen selbst, das sie als Zweck und Genuß treiben, während bei uns ein Mittagsessen, wenn es nicht alltäglich seyn soll, nicht nur seltene delikate Sachen zu Tage bringen muß, sondern außerdem auch vortreffliche Discurse verlangt. Die umständlichen Schildereien Homer's, in diesem Kreise von Gegenständen dürfen uns deshalb nicht eine poetische Zuthat zu einer kahleren Sache dünken, sondern diese ausführliche Beachtung ist der Geist der geschilderten Menschen und Zustände selbst; wie bei uns z. B. die Bauern über äußerliche Dinge mit großer Ausführlichkeit reden, oder auch unsere Kavaliere von ihren Ställen, Pferden, Stiefeln, Sporen, Hosen u. s. f. mit ähnlicher Breite zu erzählen wissen, was denn freilich in dem Kontrast gegen ein würdigeres intellektuelles Leben als platt erscheint.

Diese Welt nun darf nicht bloß das beschränkt Allgemeine der besonderen Begebenheit in sich fassen, die auf solch

einem vorausgesetzten Boden vor sich geht, sondern muß sich zur Totalität der Nationalanschauung erweitern. Hievon finden wir das schönste Beispiel in der Odyssee, welche uns nicht nur in das häusliche Leben der griechischen Fürsten und ihrer Diener und Untergebenen einführt, sondern auch die mannigfachen Vorstellungen von fremden Völkern, den Gefahren des Meers, der Behausung der Abgeschiedenen u. s. f. auf's reichhaltigste vor uns ausbreitet. Doch auch in der Iliade, wo der Schauplatz der Thaten, der Natur des Gegenstandes gemäß, beschränkter seyn mußte, und inmitten des kriegerischen Kampfes Scenen des Friedens wenig Platz finden konnten, hat Homer z. B. kunstvoll das ganze Rund der Erde und des menschlichen Lebens, Hochzeiten, gerichtliche Handlungen, Ackerbau, Heerden, u. s. f., Privatkriege der Städte gegeneinander mit bewunderungswürdiger Anschauung angebracht auf dem Schilde des Achill, dessen Beschreibung insofern als kein äußeres Nebenwerk angesehn werden darf. In den Gedichten dagegen, die Ossian's Namen tragen, ist die Welt im Ganzen zu beschränkt und unbestimmt, und hat eben deswegen schon einen lyrischen Charakter, während auch Dante's Engel und Teufel keine Welt für sich sind, die uns näher anginge, sondern nur dazu dienen, den Menschen zu belohnen und zu strafen. Vor allem aber fehlt in dem Nibelungenliede die bestimmte Wirklichkeit eines anschaulichen Grundes und Bodens, so daß die Erzählung in dieser Rücksicht schon gegen den bänkelsängerischen Ton hingeht. Denn sie ist zwar weitläufig genug, doch in der Art, wie wenn Handwerkspursche von Weitem davon gehört, und die Sache nun nach ihrer Weise erzählen wollten. Wir bekommen die Sache nicht zu sehen, sondern merken nur das Unvermögen und Abmühen des Dichters. Diese langweilige Breite der Schwäche ist freilich im Heldenbuche noch ärger, bis sie endlich nur von den wirklichen Handwerkspurschen, welche Meistersänger waren, übertroffen worden ist.

β) Indem jedoch das Epos für die Kunſt eine ſpecifiſch nach allen Seiten der Beſonderung beſtimmte Welt zu geſtalten hat, und deshalb an ſich ſelber individuell ſeyn muß, ſo iſt es die Welt eines beſtimmten Volks, die ſich darin abſpiegelt.

αα) In dieſer Rückſicht geben uns alle wahrhaft urſprüngliche Epopoeen die Anſchauung eines nationalen Geiſtes in ſeinem ſittlichen Familienleben, öffentlichen Zuſtänden des Kriegs und Friedens, in ſeinen Bedürfniſſen, Künſten, Gebräuchen, Intereſſen, überhaupt ein Bild der ganzen Stufe und Weiſe des Bewußtſeyns. Die epiſchen Gedichte würdigen, ſie näher betrachten, auslegen heißt daher, wie wir ſchon oben ſahen, nichts Anderes, als die individuellen Geiſter der Nationen vor unſerem geiſtigen Auge vorbei paſſiren laſſen. Sie zuſammen ſtellen ſelbſt die Weltgeſchichte dar, in deren ſchönſter, freier, beſtimmter Lebendigkeit, Hervorbringung und That. Griechiſchen Geiſt z. B. und griechiſche Geſchichte oder wenigſtens das Princip deſſen, was das Volk in ſeinem Ausgangspunkte war, und was es mitbrachte, um den Kampf ſeiner eigentlichen Geſchichte zu beſtehen, lernt man aus keiner Quelle ſo lebendig, ſo einfach kennen, als aus Homer.

ββ) Nun giebt es aber zweierlei Arten nationaler Wirklichkeit. Erſtens eine ganz poſitive Welt ſpeciellſter Gebräuche gerade dieſes einzelnen Volks, in dieſer beſtimmten Zeit, bei dieſer geographiſchen und klimatiſchen Lage, dieſen Flüſſen, Bergen, Wäldern und Naturumgebung überhaupt. Zweitens die nationale Subſtanz des geiſtigen Bewußtſeyns in Anſehung auf Religion, Familie, Gemeinweſen u. ſ. f. Soll ein urſprüngliches Epos nun, wie wir es forderten, die dauernd gültige Bibel, das Volksbuch ſeyn und bleiben, ſo wird das Poſitive der vergangenen Wirklichkeit auf ein fortwirkend lebendiges Intereſſe nur inſofern Anſpruch machen können, als die poſitiven Charakterzüge in einem innern Zuſammenhange mit jenen eigentlich ſubſtantiellen Seiten und Richtungen des nationalen Daſeyns ſtehn.

Denn ſonſt wird das Poſitive ganz zufällig und gleichgültig. So gehört z. B. eine einheimiſche Geographie zur Nationalität; giebt ſie aber nicht dem Volke ſeinen ſpeciſiſchen Charakter, ſo iſt eine ferne anderweitige Naturumgebung, wenn dieſelbe nur nicht der nationalen Eigenthümlichkeit widerſpricht, Theils von keiner Störung, Theils kann ſie ſogar für die Einbildungskraft etwas Anziehendes haben. An die unmittelbare Gegenwart heimiſcher Berge und Ströme knüpfen ſich zwar die ſinnlichen Erinnerungen der Jugend, fehlt aber das tiefere Band der ganzen Anſchauungs- und Denkweiſe, ſo ſinkt dieſer Zuſammenhang doch mehr oder weniger zu etwas Aeußerlichem herab. Außerdem iſt es bei Kriegsunternehmungen, wie z. B. in der Iliade, nicht möglich, das vaterländiſche Lokal beizubehalten; ja hier hat die fremde Naturumgebung ſogar etwas Reizendes und Lockendes. — Schlimmer aber ſteht es mit der dauernden Lebendigkeit eines Epos, wenn ſich im Verlauf der Jahrhunderte das geiſtige Bewußtſeyn und Leben ſo umgewandelt hat, daß die Bande dieſer ſpäteren Vergangenheit und jenes Ausgangspunktes ganz zerriſſen ſind. So iſt es z. B. Klopſtocken in anderen Gebieten der Poeſie mit ſeiner Herſtellung einer nationalen Götterlehre und in ihrem Gefolge mit Hermann und Thusnelda ergangen. Daſſelbe iſt vom Nibelungenliede zu ſagen. Die Burgunder, Chriemhildens Rache, Siegfrieds Thaten, der ganze Lebenszuſtand, das Schickſal des geſammten untergehenden Geſchlechts, das nordiſche Weſen, König Etzel u. ſ. f. — das alles hat mit unſerem häuslichen, bürgerlichen, rechtlichen Leben, unſeren Inſtitutionen und Verfaſſungen in nichts mehr irgend einen lebendigen Zuſammenhang. Die Geſchichte Chriſti, Jeruſalem, Bethlehem, das römiſche Recht, ſelbſt der trojaniſche Krieg haben viel mehr Gegenwart für uns als die Begebenheiten der Nibelungen, die für das nationale Bewußtſeyn nur eine vergangene, wie mit dem Beſen rein weggekehrte Geſchichte ſind. Dergleichen jetzt noch zu etwas Nationalem und gar zu einem Volksbuche machen zu wollen, iſt der

trivialſte, platteſte Einfall geweſen. In Tagen ſcheinbar neu auflodernder Jugendbegeiſterung war es ein Zeichen von dem Greiſenalter einer in der Annäherung des Todes wieder kindiſch gewordenen Zeit, die ſie an Abgeſtorbenem erlabte, und darin ihr Gefühl, ihre Gegenwart zu haben, auch Anderen hat zumuthen können.

γγ) Soll nun aber ein nationales Epos auch für fremde Völker und Zeiten ein bleibendes Intereſſe gewinnen, ſo gehört dazu, daß die Welt, die es ſchildert, nicht nur von beſonderer Nationalität, ſondern von der Art ſey, daß ſich in dem ſpeciellen Volke und ſeiner Heldenſchaft und That zugleich das allgemein Menſchliche eindringlich ausprägt. So hat z. B. der in ſich unmittelbar göttliche undſittliche Stoff, die Herrlichkeit der Charaktere und des geſammten Daſeyns, die anſchauliche Wirklichkeit, in welcher der Dichter das Höchſte und Geringſte vor uns zu bringen weiß, in Homer's Gedichten unſterbliche ewige Gegenwart. Es herrſcht unter den Nationen in dieſer Rückſicht ein großer Unterſchied. Dem Ramajana z. B. kann es nicht abgeſprochen werden, daß er den indiſchen Volksgeiſt, beſonders von der religiöſen Seite her, auf's Lebendigſte in ſich trägt, aber der Charakter des ganzen indiſchen Lebens iſt ſo überwiegend ſpecifiſcher Art, daß das eigentlich und wahrhaft Menſchliche die Schranke dieſer Beſonderheit nicht zu durchbrechen vermag. Ganz anders dagegen hat ſich die geſammte chriſtliche Welt in den epiſchen Darſtellungen, wie ſie das alte Teſtament vornehmlich in den Gemälden der patriarchaliſchen Zuſtände enthält, von früh an heimiſch gefunden, und dieſe zu ſo energiſcher Anſchaulichkeit herausgeſtellten Begebniſſe immer von Neuem genoſſen; wie Goethe z. B. ſchon in ſeiner Kindheit „bei ſeinem zerſtreuten Leben und zerſtückelten Lernen dennoch ſeinen Geiſt, ſeine Gefühle auf dieſen einen Punkt zu einer ſtillen Wirkung verſammelte", und ſelbſt in ſpätem Alter noch von ihnen ſagt, „daß wir bei allen Wanderungen durch den Orient

immer wieder zu diesen Schriften zurückkehrten, als den erquicklichsten, obgleich hie und da getrübten, oft in die Erde sich verbergenden, sodann aber rein und frisch wieder hervorspringenden Quellwassern".

γ) Drittens endlich muß der allgemeine Zustand eines besonderen Volks nicht in dieser ruhigen Allgemeinheit seiner Individualität den eigentlichen Gegenstand des Epos abgeben, und für sich beschrieben werden, sondern kann nur als die Grundlage erscheinen, auf deren Boden sich eine sich fortentwickelnde Begebenheit ereignet, welche alle Seiten der Volkswirklichkeit berührt und dieselben in sich hereintreten macht. Ein solches Geschehen nun darf keine bloß äußere Vorfallenheit, sondern muß ein substantieller geistiger durch den Willen sich vollführender Zweck seyn. Sollen aber beide Seiten, der allgemeine Volkszustand und die individuelle That nicht auseinanderfallen, so muß die bestimmte Begebenheit ihre Veranlassung in dem Grund und Boden selber finden, auf dem sie sich bewegt. Dieß heißt nichts Anderes, als daß die vorgeführte epische Welt in so konkreter einzelner Situation gefaßt seyn muß, daß daraus nothwendig die bestimmten Zwecke hervorgehn, deren Realisation das Epos zu erzählen berufen ist. Nun haben wir bereits im ersten Theile bei Gelegenheit der idealen Handlung überhaupt gesehn, (Aesth. Abth. I., p. 262—279.) daß dieselbe sich solche Situationen und Umstände voraussetzt, welche zu Konflikten, verletzenden Aktionen und dadurch nothwendigen Reaktionen führen. Die bestimmte Situation, in welcher sich der epische Weltzustand eines Volks vor uns aufthut, muß deshalb in sich selber kollidirender Art seyn. Dadurch betritt die epische Poesie ein und dasselbe Feld mit der dramatischen, und wir haben daher an dieser Stelle von Hause aus den Unterschied epischer und dramatischer Kollisionen festzustellen.

αα) Im Allgemeinsten läßt sich der Konflikt des Kriegszustandes als die dem Epos gemäßeste Situation angeben.

Denn im Kriege iſt es eben die ganze Nation, welche in Bewegung geſetzt wird, und in ihren Geſammtzuſtänden eine friſche Regung und Thätigkeit erfährt, inſofern hier die Totalität als ſolche für ſich ſelber einzuſtehen die Veranlaſſung hat. Dieſem Grundſatze ſcheinen zwar, wenn derſelbe auch durch die meiſten großen Epopoeen beſtätigt wird, ſowohl die Odyſſee Homer's, als auch viele Stoffe geiſtlicher epiſcher Gedichte zu widerſprechen. Die Kolliſion aber, von deren Begebniſſen uns die Odyſſee Bericht erſtattet, findet gleichfalls in dem trojaniſchen Zuge ihren Grund und iſt ſowohl von Seiten der häuslichen Zuſtände auf Ithaka, als auch von Seiten des heimſtrebenden Odyſſeus, obſchon keine wirkliche Darſtellung der Kämpfe zwiſchen Griechen und Troern, doch aber eine unmittelbare Folge des Kriegs. Ja ſelber eine Art von Krieg, denn viele Hauptheldeu müſſen ſich ihre Heimath, die ſie nach zehnjähriger Abweſenheit in veränderten Zuſtänden wiederfinden, von Neuem gleichſam erobern. — Was die religiöſen Epen angeht, ſo ſteht uns hauptſächlich Dante's göttliche Komödie entgegen. Doch auch hier leitet ſich die Grundkolliſion aus jenem urſprünglichen Abfall des Diaboliſchen von Gott her, welcher innerhalb der menſchlichen Wirklichkeit den ſteten äußeren und inneren Krieg zwiſchen dem Gott zuwider kämpfenden, und ihm wohlgefälligen Handeln herbeiführt, und ſich zur Verdammung, Läuterung und Seligſprechung in Hölle, Fegefeuer und Paradies verewigt. Auch in der Meſſiade iſt es der nächſte Krieg gegen den Sohn Gottes, welcher allein den Mittelpunkt abgeben kann. Am lebendigſten jedoch und gemäßeſten wird immer die Darſtellung eines wirklichen Krieges ſelber ſeyn, wie wir ihn bereits im Ramajana, am reichſten in der Iliade, ſodann aber auch bei Oſſian, in Taſſo's und Arioſto's, wie in Camoens berühmtem Gedichte finden. Im Kriege nämlich bleibt die Tapferkeit das Hauptintereſſe, und die Tapferkeit iſt ein Seelenzuſtand und eine Thätigkeit, die ſich weder für den lyriſchen Ausdruck noch für das dramatiſche Handeln, ſon-

dern vorzugsweise für die epische Schilderung eignet. Denn im Dramatischen ist die innere geistige Stärke oder Schwäche, das sittlich berechtigte oder verwerfliche Pathos die Hauptsache, im Epischen dagegen die Naturseite des Charakters. Deshalb steht die Tapferkeit bei nationalen Kriegsunternehmungen an ihrer rechten Stelle, da sie nicht eine Sittlichkeit ist, zu welcher sich der Wille durch sich selber als geistiges Bewußtseyn und Wille bestimmt, sondern auf der Naturseite beruht, und mit der geistigen zum unmittelbaren Gleichgewichte verschmilzt, um praktische Zwecke durchzuführen, die sich gemäßer beschreiben lassen, als sie in lyrische Empfindungen und Reflexionen gefaßt werden können. Wie mit der Tapferkeit geht es im Kriege nun auch mit den Thaten selbst und ihrem Erfolge. Die Werke des Willens und die Zufälle des äußerlichen Geschehens halten einander gleichfalls die Wage. Aus dem Drama dagegen ist das bloße Geschehen mit seinen nur äußeren Hemmnissen ausgeschlossen, insofern hier das Aeußerliche kein selbstständiges Recht bewahren darf, sondern aus dem Zweck und den inneren Absichten der Individuen herstammen muß, so daß die Zufälligkeiten, wenn sie ja eintreten, und den Erfolg zu bestimmen scheinen, dennoch ihren wahren Grund und ihre Rechtfertigung in der inneren Natur der Charaktere und Zwecke, so wie der Kollisionen und nothwendigen Lösung derselben zu finden haben.

ββ) Mit solchen kriegerischen Zuständen als Basis der epischen Handlung scheint sich nun für das Epos eine breite Mannigfaltigkeit des Stoffs zu eröffnen; denn es lassen sich eine Menge interessanter Thaten und Begebnisse vorstellen, in welchen die Tapferkeit eine Hauptrolle spielt, und der äußeren Macht der Umstände und Vorfallenheiten gleichfalls ein ungeschmälertes Recht verbleibt. Dessenungeachtet ist auch hierin eine wesentliche Beschränkung für das Epos nicht zu übersehen. Echt epischer Art nämlich sind nur die Kriege fremder Nationen gegeneinander; Dynastienkämpfe dagegen, einheimische Kriege, bürgerliche

Unruhen paſſen ſich mehr für die dramatiſche Darſtellung. So empfielt z. B. bereits Ariſtoteles (Poetik c. 14.) den Tragikern, ſolche Stoffe zu wählen, welche den Kampf eines Bruders gegen den anderen zum Inhalte haben. Von dieſer Art iſt der Krieg der Sieben gegen Theben. Der Sohn Thebe's ſelber beſtürmt die Stadt, und der ſie vertheidigt, ſein Feind, iſt der eigene Bruder. Hier iſt die Feindſeligkeit nichts an und für ſich Seyendes, ſondern beruht im Gegentheil auf der beſonderen Individualität der ſich bekriegenden Brüder. Der Frieden und Einklang allein würde das ſubſtantielle Verhältniß abgeben, und nur das individuelle Gemüth mit ſeiner gemeinten Berechtigung trennt die nothwendige Einheit. Aehnlicher Beiſpiele ließen ſich beſonders aus Shakeſpeare's hiſtoriſchen Tragödien eine große Anzahl aufführen, in welchen jedesmal das Zuſammenſtimmen der Individuen das eigentlich Berechtigte wäre, innere Motive der Leidenſchaft und Charaktere aber, die nur ſich wollen und berückſichtigen, Kolliſionen und Kriege herbeiführen. Von Seiten einer ähnlichen und deshalb mangelhaften epiſchen Handlung will ich nur an Lucan's Pharſalia erinnern. So groß in dieſem Gedichte auch die ſich befehdenden Zwecke erſcheinen mögen, ſo ſind doch die Gegenüberſtehenden ſich zu nah, zu ſehr durch den Boden des gleichen Vaterlandes verwandt, als daß nicht ihr Kampf, ſtatt ein Krieg nationaler Totalitäten zu ſeyn, zu einem bloßen Streit von Partheien würde, der jedesmal, indem er die ſubſtantielle Einheit des Volks zerſcheidet, zugleich ſubjektiv in tragiſche Schuld und in Verderben führt, und außerdem die objektiven Begebniſſe nicht klar und einfach läßt, ſondern verworren ineinander ſchlingt. Aehnlich verhält es ſich auch mit Voltaire's Henriade. — Die Feindſchaft *fremder* Nationen dagegen iſt etwas Subſtantielles. Jedes Volk bildet für ſich eine von dem anderen verſchiedene und entgegengeſetzte Totalität. Gerathen dieſe nun feindlich an einander, ſo iſt dadurch kein ſittliches Band zerriſſen, nichts an und für ſich Gül-

tiges verletzt, kein nothwendiges Ganzes zerstückelt; im Gegentheil, es ist ein Kampf um die unversehrte Erhaltung solcher Totalität und ihres Rechtes zur Existenz. Daß solche Feindschaft sey, ist deshalb dem substantiellen Charakter der epischen Poesie schlechthin gemäß.

γγ) Zugleich aber darf wiederum nicht jeder gewöhnliche Krieg einander feindlich gesinnter Nationen schon deshalb vorzugsweise für episch gehalten werden. Es muß noch eine dritte Seite hinzukommen; die universalhistorische Berechtigung nämlich, welche ein Volk gegen das andere herantreibt. Erst dann wird das Gemälde einer neuen höheren Unternehmung vor uns aufgerollt, die als nichts Subjektives, als keine Willkür der Unterjochung erscheinen kann, sondern durch die Begründung einer höheren Nothwendigkeit in sich selber absolut ist, wie sehr auch die äußere nächste Veranlassung einer Seits den Charakter einer einzelnen Verletzung, anderer Seits der Rache annehmen kann. Ein Analogon dieses Verhältnisses finden wir schon im Ramajana, hauptsächlich aber tritt es in der Iliade hervor, wo die Griechen gegen die Asiaten ziehn, und damit die ersten sagenhaften Kämpfe des ungeheuern Gegensatzes ausfechten, dessen Kriege den welthistorischen Wendepunkt der griechischen Geschichte ausmachen. In der ähnlichen Art streitet der Cid gegen die Mauren, bei Tasso und Ariost kämpfen die Christen gegen die Sarazenen, bei Camoens die Portugiesen gegen die Inder, und so sehen wir fast in allen großen Epopoeen Völker, in Sitte, Religion, Sprache, überhaupt im Innern und Aeußeren verschieden, gegeneinander auftreten, und beruhigen uns vollständig durch den welthistorisch berechtigten Sieg des höheren Princips über das untergeordnete, den eine Tapferkeit erficht, welche den Unterliegenden nichts übrig läßt. Wollte man in diesem Sinne den Epopoeen der Vergangenheit gegenüber, welche den Triumph des Abendlandes über das Morgenland, des europäischen Maaßes, der individuellen Schönheit der sich begränzenden Vernunft

über aſiatiſchen Glanz, über die Pracht einer nicht zur vollendeten Gliederung hingelangenden patriarchaliſchen Einheit oder auseinander fallenden abſtrakten Verbindung ſchildern, nun auch an Epopoeen denken, die vielleicht in Zukunft ſeyn werden, ſo möchten dieſe nur den Sieg dereinſtiger amerikaniſcher lebendiger Vernünftigkeit über die Einkerkerung in ein in's Unendliche fortgehendes Meſſen und Partikulariſiren darzuſtellen haben. Denn in Europa iſt jetzt jedes Volk von dem anderen beſchränkt, und darf von ſich aus keinen Krieg mit einer anderen europäiſchen Nation anfangen; will man jetzt über Europa hinausſchicken, ſo kann es nur nach Amerika ſeyn.

b) Die individuelle epiſche Handlung.

Auf ſolch einem in ſich ſelbſt zu Konflikten ganzer Nationen aufgeſchloſſenen Boden nun iſt es, daß *zweitens* die epiſche Begebenheit vor ſich geht, für welche wir jetzt die allgemeinen Beſtimmungen aufzuſuchen haben. Wir wollen dieſe Betrachtung nach folgenden Geſichtspunkten ſondern.

Das *Erſte*, was ſich ergeben wird, beſteht darin, daß der Zweck der epiſchen Handlung, wie ſehr er auch auf einer allgemeinen Grundlage beruht, doch *individuell* lebendig und beſtimmt ſeyn müſſe.

Indem aber *zweitens* Handlungen nur von Individuen ausgehn können, tritt die Frage nach der allgemeinen Natur *epiſcher Charaktere* ein.

Drittens bringt ſich an der epiſchen Begebenheit die Objektivität nicht bloß in dem Sinne äußerlichen Erſcheinens, ſondern ebenſoſehr in der Bedeutung des in ſich ſelbſt Nothwendigen und Subſtantiellen zur Darſtellung, ſo daß wir alſo die Form feſtzuſtellen haben, in welcher dieſe Subſtantialität des Geſchehens ſich Theils als innre verborgene Nothwendigkeit, Theils als offenbare Leitung ewiger Mächte und Vorſehung wirkſam erweiſt.

α) Wir haben oben als Hintergrund der epischen Welt eine Nationalunternehmung gefordert, in welcher sich die Totalität eines Volksgeistes in der ersten Frische seiner Heroenzustände ausprägen könnte. Von dieser Grundlage als solcher nun aber muß sich ein *besonderer* Zweck abheben, in dessen Realisirung, da dieselbe mit einer Gesammtwirklichkeit aufs engste verflochten ist, nun auch alle Seiten des nationalen Charakters, Glaubens und Handelns zum Vorschein kommen.

αα) Der zur Individualität belebte Zweck, an dessen Besonderheit sich das Ganze fortbewegt, hat, wie wir schon wissen, im Epos die Gestalt eines Begebnisses anzunehmen, und so müssen wir an dieser Stelle vorerst an die nähere Form erinnern, durch welche das Wollen und Handeln überhaupt zur *Begebenheit* wird. Handlung und Begebniß gehn Beide vom Innern des Geistes aus, dessen Gehalt sie nicht nur in theoretischer Aeußerung von Empfindungen, Reflexionen, Gedanken u. s. f. kund geben, sondern ebensosehr praktisch ausführen. In dieser Realisation nun liegen zwei Seiten. *Erstens* die innere des vorgesetzten und beabsichtigten Zwecks, dessen allgemeine Natur und Folgen das Individuum kennen, wollen, sich zurechnen, und dahin nehmen muß; *zweitens* die äußere Realität der umgebenden geistigen und natürlichen Welt, innerhalb welcher der Mensch allein zu handeln im Stande ist, und deren Zufälle ihm bald hemmend bald fördernd entgegentreten, so daß er entweder durch ihre Begünstigung glücklich zum Ziele geleitet wird, oder, will er sich ihnen nicht unmittelbar unterwerfen, sie mit der Energie seiner Individualität zu besiegen hat. Ist nun die Welt des Willens in der ungetrennten Einigung dieser zwiefachen Seiten aufgefaßt, so daß Beiden die gleiche Berechtigung zusteht, so erhält auch das Innerste selbst sogleich die Form des Geschehens, welche allem Handeln, insofern nun nicht mehr das innere Wollen mit seinen Absichten, subjektiven Motiven der Leidenschaften, Grundsätze und Zwecke als Hauptsache erscheinen kann, die

Geſtalt von Begebniſſen giebt. Bei der Handlung wird alles auf den inneren Charakter, auf Pflicht, Geſinnung, Vorſatz u. ſ. f. zurückgeführt; bei Begebenheiten dagegen erhält auch die Außenſeite ihr ungetheiltes Recht, indem es die objektive Realität iſt, welche einer Seits die Form für das Ganze, anderer Seits aber einen Haupttheil des Inhaltes ſelber ausmacht. In dieſem Sinne habe ich früher bereits geſagt, daß es die Aufgabe der epiſchen Poeſie ſey, das Geſchehen einer Handlung darzuſtellen, und deshalb nicht nur die Außenſeite der Durchführung von Zwecken feſtzuhalten, ſondern auch den äußeren Umſtänden, Naturereigniſſen und ſonſtigen Zufällen daſſelbe Recht zu ertheilen, welches im Handeln als ſolchen das Innere ausſchließlich für ſich in Anſpruch nimmt.

ββ) Was nun näher die Natur des beſonderen Zwecks angeht, deſſen Ausführung das Epos in Form der Begebenheit erzählt, ſo muß derſelbe nach allem, was wir ſchon vorausgeſchickt haben, kein Abſtraktum, ſondern im Gegentheil von ganz konkreter Beſtimmtheit ſeyn, ohne jedoch, da er ſich innerhalb des ſubſtantiellen nationalen Geſammtdaſeyns verwirklicht, der bloßen Willkür anzugehören. Der Staat als ſolcher z. B., das Vaterland oder die Geſchichte eines Staats und Landes iſt als Staat und Land etwas Allgemeines, das in dieſer Allgemeinheit genommen, nicht als ſubjektiv individuelle Exiſtenz, d. h. nicht in untrennbare Zuſammengeſchloſſenheit mit einem beſtimmten, lebendigen Individuum erſcheint. So läßt ſich zwar die Geſchichte eines Landes, die Entwickelung ſeines politiſchen Lebens, ſeiner Verfaſſung und Schickſale auch als Begebenheit erzählen, wenn aber das, was geſchieht, nicht als die konkrete That, der innere Zweck, die Leidenſchaft, das Leiden und Vollbringen beſtimmter Helden vorübergeführt wird, deren Individualität die Form und den Inhalt für dieſe ganze Wirklichkeit abgiebt, ſo ſteht die Begebenheit nur in ihrem ſtarren ſich für ſich fortwälzenden Gehalte als Geſchichte eines Volkes, Reiches u. ſ. w. da. In dieſer Rückſicht

wäre zwar die höchste Handlung des Geistes die Weltgeschichte selber, und man könnte diese universelle That auf dem Schlachtfelde des allgemeinen Geistes zu dem absoluten Epos verarbeiten wollen, dessen Held der Menschengeist, der Humanus seyn würde, der sich aus der Dumpfheit des Bewußtseyns zur Weltgeschichte erzieht und erhebt; doch eben seiner Universalität wegen wäre dieser Stoff zu wenig individualisirbar für die Kunst. Denn einer Seits fehlte diesem Epos von Hause aus ein festbestimmter Hintergrund und Weltzustand, sowohl in Bezug auf äußeres Lokal, als auch auf Sitten, Gebräuche u. s. f. Die einzig voraussetzbare Grundlage nämlich dürfte nur der allgemeine Weltgeist seyn, der nicht als besonderer Zustand zur Anschauung kommen kann, und zu seinem Lokal die gesammte Erde hat. Ebenso würde der Eine in diesem Epos vollbrachte Zweck, der Zweck des Weltgeistes seyn, der nur im Denken zu fassen und in seiner wahrhaften Bedeutung bestimmt zu expliciren ist, wenn er aber in poetischer Gestalt auftreten sollte, jedenfalls, um dem Ganzen seinen gehörigen Sinn und Zusammenhang zu geben, als das selbstständig aus sich Handelnde herausgehoben werden müßte. Dieß wäre poetisch nur möglich, insofern der innere Werkmeister der Geschichte, die ewige absolute Idee, die sich in der Menschheit realisirt, entweder als leitendes, thätiges, vollführendes Individuum zur Erscheinung gelangte, oder sich nur als verborgen fortwirkende Nothwendigkeit geltend machte. Im ersten Falle aber müßte die Unendlichkeit dieses Gehalts das immer beschränkte Kunstgefäß bestimmter Individualität zersprengen, oder um diesem Nachtheile zu begegnen, zu einer kahlen Allegorie allgemeiner Reflexionen über die Bestimmung des Menschengeschlechts und seiner Erziehung, über das Ziel der Humanität, moralischen Vollkommenheit, oder wie sonst der Zweck der Weltgeschichte festgesetzt wäre, herunterſinken. Im anderen Falle wiederum müßten als die besonderen Helden die verschiedenen Volksgeister dargestellt seyn, zu deren kämpfendem Daseyn sich die Geschichte auseinanderbreitet und in

fortschreitender Entwickelung weiter bewegt. Soll nun aber der Geist der Nationen in seiner Wirklichkeit poetisch erscheinen, so könnte dieß nur dadurch geschehn, daß die wirklich weltgeschichtlichen Gestalten in ihren Thaten vor uns vorüber zögen. Dann hätten wir aber nur eine Reihe besonderer Figuren, die in bloß äußerlicher Folge auftauchten und wieder versänken, so daß es ihnen an einer individuellen Einheit und Verbindung mangelte, da sich der regierende Weltgeist als das innere Ansich und Schicksal dann nicht als selber handelndes Individuum an die Spitze stellen dürfte. Und wollte man auch die Volksgeister in ihrer Allgemeinheit ergreifen, und in dieser Substantialität agiren lassen, so würde auch dieß nur eine ähnliche Reihe geben, deren Individuen außerdem nur, indischen Inkarnationen gleich, einen Schein des Daseyns hätten, dessen Erdichtung vor der Wahrheit des in der wirklichen Geschichte realisirten Weltgeistes erblassen müßte.

γγ) Hieraus läßt sich die allgemeine Regel abstrahiren, daß die besondere epische Begebenheit nur dann zu poetischer Lebendigkeit gelangen könne, wenn sie mit einem Individuum aufs engste verschmelzbar ist. Wie ein Dichter das Ganze ersinnt und ausführt, so muß auch ein Individuum an der Spitze stehn, an welches die Begebenheit sich anknüpft, und an derselben einen Gestalt sich fortleitet und abschließt. Doch treten auch in dieser Rücksicht noch wesentlich nähere Forderungen hinzu. Denn wie vorhin die weltgeschichtliche, so könnte jetzt umgekehrt die biographisch poetische Behandlung einer bestimmten Lebensgeschichte als der vollständigste und eigentlich epische Stoff erscheinen. Dieß ist aber nicht der Fall. In der Biographie nämlich bleibt das Individuum wohl ein und dasselbe, aber die Begebenheiten, in die es verwickelt wird, können schlechthin unabhängig auseinanderfallen und das Subjekt nur zu ihrem ganz äußerlichen und zufälligen Verknüpfungspunkt behalten. Soll aber das Epos eines in sich seyn, so muß auch die Begebenheit, in deren Form es seinen Inhalt darstellt, in sich selber Einheit haben. Beides,

die Einheit des Subjekts und des objektiven Geschehens in sich, muß zusammentreffen und sich verbinden. In dem Leben und den Thaten des Cid macht zwar auf dem vaterländischen Boden nur das eine große Individuum, das allenthalben sich getreu bleibt, in seiner Entwickelung, Heldenschaft und Ende das Interesse aus; seine Thaten gehn an ihm vorüber, wie an einem Gotte der Skulptur, und es selbst ist zuletzt an uns, an ihm selber vorübergegangen, aber die Gedichte vom Cid sind auch als Reimchronik kein eigentliches Epos, und als spätere Romanzen, wie diese Gattung es verlangt, nur eine Zersplitterung in einzelne Situationen dieses nationalen Heldendaseyns, die sich nicht zur Einheit eines besondern Begebnisses zusammenzuschließen nöthig haben. Am Schönsten dagegen finden wir der eben aufgestellten Forderung in der Iliade und Odyssee Genüge gethan, wo Achill und Odysseus als diese Hauptgestalten hervorragen. Auch im Ramajana ist das Aehnliche der Fall. Eine besonders merkwürdige Stellung aber nimmt Dante's göttliche Komödie in dieser Rücksicht ein. Hier nämlich ist der epische Dichter selbst das eine Individuum, an dessen Wanderung durch Hölle, Fegefeuer und Paradies sich alles und jedes anknüpft, so daß er die Gebilde seiner Phantasie als eigene Erlebnisse erzählen kann, und deshalb auch das Recht erhält, seine eigenen Empfindungen und Reflexionen, mehr als es anderen Epikern zusteht, mit in das objektive Werk einzuflechten.

β) Wie sehr nun also die epische Poesie überhaupt das was ist und geschieht berichtet, und somit das Objektive zu seinem Inhalte wie zu seiner Form hat, so werden auf der anderen Seite, da es das Geschehen einer Handlung ist, welches sich an uns vorüberbewegt, dennoch gerade die Individuen und deren Thun und Leiden das eigentlich Heraustretende. Denn nur Individuen, seyen sie Menschen oder Götter, können wirklich handeln, und je lebendiger sie mit dem verwebt seyn müssen, was vor sich geht, um so reichhaltiger werden sie das Hauptinteresse

auf ſich zu ziehn die Berechtigung haben. Nach dieſer Seite ſteht die epiſche Poeſie auf dem gleichen Boden ſowohl mit der Lyrik, als mit der dramatiſchen Dichtkunſt, und es muß uns deshalb von Wichtigkeit ſeyn, beſtimmter hervorzuheben, worin das ſpecifiſch Epiſche in der Darſtellung der Individuen beſteht.

αα) Zur Objektivität eines epiſchen Charakters gehört zunächſt beſonders für die Hauptgeſtalten, daß ſie in ſich ſelbſt eine Totalität von Zügen, ganze Menſchen ſind, und deshalb an ihnen alle Seiten des Gemüths überhaupt und näher der nationalen Geſinnung und Art des Handelns entwickelt zeigen. In dieſer Rückſicht habe ich ſchon im erſten Theile (Aeſth. Abth. I. S. 304 und 305.) auf die homeriſchen Heldenfiguren, hauptſächlich auf die Mannigfaltigkeit rein menſchlicher und nationaler Eigenſchaften aufmerkſam gemacht, die Achill lebendig in ſich vereinigt, zu welchem der Held der Odyſſee das reichhaltigſte Gegenbild abgiebt. In ähnlicher Vielſeitigkeit der Charakterzüge und Situationen ſtellt auch der Cid ſich dar; als Sohn, Held, Liebender, Gatte, Hausherr, Vater, im Verhältniß zu ſeinem König, ſeinen Getreuen, ſeinen Feinden. Andere mittelaltrige Epopoeen dagegen bleiben weit abſtrakter in dieſer Art der Charakteriſtik, beſonders wenn ihre Helden nur die Intereſſen des Ritterthums als ſolchen verfechten, und ſich von dem Kreiſe des eigentlich ſubſtantiellen Volksgehaltes entfernen.

Sich als dieſe Totalität in den verſchiedenartigſten Lagen und Situationen zu entfalten, iſt nun eine Hauptſeite in der Darſtellung der epiſchen Charaktere. Die tragiſchen und komiſchen Figuren der dramatiſchen Poeſie können zwar auch von gleicher innerer Fülle ſeyn, da bei ihnen aber der ſcharfe Konflikt eines immer einſeitigen Pathos mit einer entgegengeſetzten Leidenſchaft innerhalb ganz beſtimmter Gebiete und Zwecke die Hauptſache ausmacht, ſo iſt ſolche Vielſeitigkeit Theils ein, wenn auch nicht überflüſſiger, doch aber mehr beiläufiger Reichthum, Theils wird derſelbe überhaupt von der einen Leidenſchaft und

deren Gründen, ethischen Gesichtspunkten u. s. f. überwogen und in der Darstellung zurück gedrängt. In der Totalität des Epischen aber behalten alle Seiten die Befugniß, sich in einer selbstständigeren Breite zu entwickeln. Denn eines Theils liegt dieß im Princip der epischen Form überhaupt, anderer Seits hat das epische Individuum schon dem ganzen Weltzustande nach ein Recht, zu seyn und geltend zu machen, wie es und was es ist, da es in Zeiten lebt, wo eben dieses Seyn, die unmittelbare Individualität hingehört. Allerdings kann man in Betreff auf den Zorn des Achilles z. B. sehr wohl die moralisch weise Betrachtung anstellen, was dieser Zorn für Unheil gebracht und Schaden angerichtet habe, und daraus eine Schlußfolge gegen die Vortrefflichkeit und Größe des Achilles selber ziehn, der kein vollendeter Held und Mensch seyn könne, da er sich nicht einmal im Zorn zu mäßigen Kraft und Selbstbeherrschung genug gehabt habe. Aber Achill ist nicht zu tadeln, und wir brauchen ihm nicht etwa seinen Zorn nur der übrigen großen Eigenschaften wegen nachzusehn, sondern Achill ist der, der er ist, und damit ist die Sache in epischer Hinsicht abgethan. Ebenso geht es auch mit seinem Ehrgeiz und seiner Ruhmbegierde. Denn das Hauptrecht dieser großen Charaktere besteht in ihrer Energie, sich durchzusetzen, da sie in ihrer Besonderheit zugleich das Allgemeine tragen; während umgekehrt die gewöhnliche Moralität in der Nichtachtung der eigenen Persönlichkeit und in dem Hineinlegen der ganzen Energie in diese Nichtachtung besteht. Welch ungeheures Selbstgefühl erhob nicht Alexandern über seine Freunde und das Leben so vieler Tausende. — Selbstrache, ja ein Zug von Grausamkeit ist die ähnliche Energie in heroischen Zeiten, und auch in dieser Beziehung ist Achill als epischer Charakter nicht zu schulmeistern.

ββ) Dadurch nun eben, daß sie totale Individuen sind, welche glänzend das in sich zusammenfassen, was sonst im Nationalcharakter zerstreut auseinanderliegt, und darin große, freie,

menſchlich ſchöne Charaktere bleiben, erhalten dieſe Hauptgeſtalten das Recht, an die Spitze geſtellt zu ſeyn, und die Hauptbegebenheit an ihre Individualität geknüpft zu ſehen. Die Nation koncentrirt ſich in ihnen zum lebendigen einzelnen Subjekt, und ſo fechten ſie die Hauptunternehmung aus, und dulden die Schickſale der Begebenheiten. In dieſer Rückſicht iſt z. B. Gottfried von Bouillon in Taſſo's befreitem Jeruſalem, obſchon er als der beſonnenſte, tapferſte, gerechteſte aller Kreuzfahrer, zum Anführer des ganzen Heeres gewählt wird, keine ſo hervorragende Figur, als Achill, dieſe Jünglingsblüthe als ſolche des geſammten griechiſchen Geiſtes, oder Odyſſeus. Die Achaeer können nicht ſiegen, wenn Achill vom Kampfe ſich fern hält; er allein durch den Sieg über Hektor beſiegt auch Troja, und in Odyſſeus einzelner Heimfahrt ſpiegelt ſich die Wiederkehr aller Griechen von Troja, nur mit dem Unterſchiede, daß gerade in dem, was ihm zu dulden auferlegt iſt, die Totalität der Leiden, Lebensanſchauungen und Zuſtände, welche in dieſem Stoffe liegen, erſchöpfend zur Darſtellung gelangt. Dramatiſche Charaktere hingegen treten nicht ſo als in ſich ſelbſt totale Spitze eines Ganzen auf, das ſich an ihnen objektiv macht, ſondern ſtehn mehr für ſich ſelber in ihrem Zwecke da, den ſie aus ihrem Charakter, oder aus beſtimmten mit ihrer einſameren Individualität verwachſenen Grundſätzen u. ſ. f. entnehmen.

γγ) Eine dritte Seite in Betreff der epiſchen Individuen läßt ſich daraus herleiten, daß das Epos nicht eine Handlung als Handlung, ſondern eine Begebenheit zu ſchildern hat. Im Dramatiſchen kommt es darauf an, daß ſich das Individuum wirkſam für ſeinen Zweck erweiſe, und gerade in dieſer Thätigkeit und deren Folgen dargeſtellt werde. Dieſe unverrückte Sorge für die Realiſation des einen Zwecks fällt im Epiſchen fort. Hier können die Helden zwar auch Wünſche und Zwecke haben, aber was ihnen alles bei dieſer Gelegenheit begegnet, und nicht die alleinige Wirkſamkeit für ihren Zweck iſt die Hauptſache.

Die Umstände sind ebenso thätig und häufig thätiger als sie. So ist z. B. die Heimkehr nach Ithaka das wirkliche Vorhaben des Odysseus. Die Odyssee zeigt uns nun diesen Charakter nicht nur in der thätigen Ausführung seines bestimmten Zwecks, sondern erzählt in breiter Entfaltung alles, was ihm auf seiner Irrfahrt begegnet, was er duldet, welche Hemmungen sich ihm in den Weg stellen, welche Gefahren er überstehn muß, und zu was er aufgeregt worden. Alle diese Erlebnisse sind nicht, wie es im Dramatischen nothwendig wäre, aus seiner Handlung entsprungen, sondern geschehen bei Gelegenheit der Fahrt, meist ganz ohne das eigene Dazuthun des Helden. Nach den Abentheuern mit den Lotophagen, dem Polyphem, den Lästrygonen hält ihn z. B. die göttliche Kirke ein Jahr lang bei sich zurück; dann, nachdem er die Unterwelt besucht, Schiffbruch erlitten, verweilt er bei der Kalypso, bis ihm aus Gram um die Heimath die Nymphe nicht mehr gefiel, und er thränenden Blickes hinausschaut auf das öde Meer. Da giebt ihm endlich Kalypso selber die Materialien zu dem Floß, das er baut, sie versieht ihn mit Speise, Wein und Kleidern, und nimmt recht besorgten und freundlichen Abschied; zuletzt, nach dem Aufenthalt bei den Phäaken, ohne es zu wissen, schlafend wird er an das Gestade seiner Insel gebracht. Diese Art, einen Zweck durchzuführen, würde nicht dramatisch seyn. — In der Iliade wiederum ist der Zorn des Achilles, der mit allem, was sich aus dieser Veranlassung Weiteres begiebt, den besondern Gegenstand der Erzählung ausmacht, nicht einmal von Hause aus ein Zweck, sondern ein Zustand; Achill, beleidigt, wallt auf; und darnach greift er nicht etwa dramatisch ein; im Gegentheil, er zieht sich unthätig zurück, bleibt mit Patroklus, grollend, daß ihn nichts geachtet der Fürst der Völker, bei den Schiffen am Strande des Meeres; dann zeigen sich die Folgen dieser Entfernung, und erst als der Freund ihm durch Hektor erschlagen ist, sieht Achill sich thätig in die Handlung verwickelt. In anderer Weise wieder ist

dem Aeneas der Zweck vorgeſchrieben, den er vollbringen ſoll, und Virgil erzählt nun alle die Begebniſſe, durch welche dieſe Realiſirung ſo mannigfaltig verzögert wird.

γ) Wir haben jetzt in Rückſicht auf die Form des Begebens im Epos nur noch einer dritten wichtigen Seite Erwähnung zu thun. Ich ſagte bereits früher, daß im Drama der innerliche Wille, das, was derſelbe fordert und ſoll, das weſentlich Beſtimmende ſey, und die bleibende Grundlage ausmache von allem, was vor ſich geht. Die Thaten, welche geſchehn, erſcheinen ſchlechthin durch den Charakter und deſſen Zwecke geſetzt, und das Hauptintereſſe dreht ſich demnach vornehmlich um die Berechtigung oder Berechtigungsloſigkeit des Handelns innerhalb der vorausgeſetzten Situationen und herbeigeführten Konflikte. Wenn daher auch im Drama die äußern Umſtände von Wirkſamkeit ſind, ſo erhalten ſie doch nur Geltung durch das, was Gemüth und Wille aus ihnen macht, und die Art und Weiſe, in welcher der Charakter gegen ſie reagirt. Im Epos aber gelten die Umſtände und äußeren Zufälle in dem gleichen Maaße als der ſubjektive Wille, und was der Menſch vollbringt, geht an uns wie das vorüber, was von Außen geſchieht, ſo daß die menſchliche That ſich nun auch wirklich ebenſoſehr durch die Verwicklung der Umſtände bedingt und zu Wege gebracht erweiſen muß. Denn epiſch handelt der Einzelne nicht nur frei aus ſich und für ſich ſelber, ſondern ſteht mitten in einer Geſammtheit, deren Zweck und Daſeyn im breiten Zuſammenhange einer in ſich totalen inneren und äußeren Welt den unverrückbaren wirklichen Grund für jedes beſondere Individuum abgiebt. Dieſer Typus muß allen Leidenſchaften, Beſchlüſſen und Ausführungen im Epos bewahrt bleiben. Nun ſcheint zwar bei dem gleichen Werthe des Aeußeren in ſeinen unabhängigen Vorfallenheiten jeder Laune des Zufalls ein unbezweifelbarer Spielraum gegeben zu ſeyn, und doch ſoll das Epos umgekehrt gerade das wahrhaft Objektive, das in ſich ſubſtantielle Daſeyn zur Dar-

stellung bringen. Diesem Widerspruche ist sogleich dadurch zu begegnen, daß in die Begebnisse und das Geschehen überhaupt Nothwendigkeit hineingelegt wird.

αα) In diesem Sinne nun läßt sich behaupten, im Epos, nicht aber, wie man es gewöhnlich nimmt, im Drama, herrsche das Schicksal. Der dramatische Charakter macht sich durch die Art seines Zwecks, den er unter gegebenen und gewußten Umständen kollisionsvoll durchsetzen will, sein Schicksal selber, dem epischen im Gegentheil wird es gemacht, und diese Macht der Umstände, welche der That ihre individuelle Gestalt aufdringt, dem Menschen sein Loos zutheilt, den Ausgang seiner Handlungen bestimmt, ist das eigentliche Walten des Schicksals. Was geschieht, gehört sich, es ist so, und geschieht nothwendig. In der Lyrik läßt sich die Empfindung, Reflexion, das eigene Interesse, die Sehnsucht hören, das Drama kehrt das innere Recht der Handlung objektiv heraus, die epische Poesie aber stellt im Elemente des in sich nothwendigen totalen Daseyns dar, und für das Individuum bleibt nichts übrig, als diesem substantiellen Zustande, dem Seyenden zu folgen, ihm gemäß zu seyn oder nicht, und dann wie es kann und muß zu leiden. Das Schicksal bestimmt was geschehn soll und geschieht, und wie die Individuen selber plastisch sind, so auch die Erfolge, Gelingen und Mißlingen, Leben und Tod. Denn das Eigentliche, was sich vor uns aufthut, ist ein großer allgemeiner Zustand, in welchem die Handlungen und Schicksale des Menschen als etwas Einzelnes und Vorübergehendes erscheinen. Dieß Verhängniß ist die große Gerechtigkeit und wird nicht tragisch im dramatischen Sinne des Worts, in welchem das Individuum als Person, sondern in dem epischen Sinne, in welchem der Mensch in seiner Sache gerichtet erscheint, und die tragische Nemesis darin liegt, daß die Größe der Sache zu groß ist für die Individuen. So schwebt ein Ton der Trauer über dem Ganzen; wir sehen das Herrlichste früh vergehn; schon im Leben trauert Achilles über seinen Tod, und am Ende der

Odyssee sehen wir ihn selbst und Agamemnon als vergangen, als Schatten mit dem Bewußtseyn, Schatten zu seyn; auch Troja sinkt, am Hausaltar wird der alte Priamus getödtet, die Weiber, die Mädchen werden zu Sklavinnen gemacht, Aeneas auf Götterbefehl zieht aus, in Latium ein neues Reich zu gründen, und die siegenden Helden kehren erst nach mannigfaltigen Leiden zu glücklichem oder bitterm Ende in die Heimath zurück.

ββ) Die Art und Weise aber, in welcher diese Nothwendigkeit der Begebnisse zur Darstellung gebracht wird, kann sehr verschieden seyn.

Das Nächste, Unentwickelteste ist das bloße Hinstellen der Begebnisse, ohne daß der Dichter durch Hinzufügung einer leitenden Götterwelt das Nothwendige in den einzelnen Vorfällen und dem allgemeinen Resultat näher aus dem Beschließen, Einschreiten und Mithandeln ewiger Mächte erklärt. In diesem Falle muß dann aber aus dem ganzen Tone des Vortrags sich die Empfindung aufdrängen, daß wir es in den erzählten Begebenheiten und großen Lebensschicksalen einzelner Individuen und ganzer Geschlechter nicht mit dem nur Veränderlichen und Zufälligen im menschlichen Daseyn, sondern mit in sich selbst begründeten Geschicken zu thun haben, deren Nothwendigkeit jedoch das dunkle Wirken einer Macht bleibt, die nicht selbst als diese Macht in ihrem göttlichen Herrschen bestimmter individualisirt und in ihrer Thätigkeit poetisch vorgestellt wird. Diesen Ton hält z. B. das Nibelungenlied fest, indem es die Leitung des blutigen letzten Ausgangs aller Thaten weder der christlichen Vorsehung noch einer heidnischen Götterwelt zuschreibt. Denn in Rücksicht auf das Christenthum ist nur etwa von Kirchgang und Messe die Rede, auch sagt der Bischof von Speier, als die Helden in König Etzel's Land ziehn wollen, zur schönen Ute: Gott müsse sie da bewahren. Außerdem kommen dann warnende Träume, die Wahrsagung der Donauweiber an Hagen und dergleichen mehr vor, doch keine eigentlich leitend eingreifenden Göt-

ter. Dieß giebt der Darstellung etwas Starres, Unaufgeschlossenes, eine gleichsam objektive und dadurch höchst epische Trauer, ganz im Gegensatz der ossianischen Gedichte, in welchen einer Seits gleichfalls keine Götter auftreten, anderer Seits aber die Klage über den Tod und Untergang des gesammten Heldengeschlechts sich als subjektiver Schmerz des ergrauten Sängers und als die Wonne wehmüthiger Erinnerung kund giebt.

Von dieser Art der Auffassung ist nun wesentlich die vollständige Verwebung aller menschlichen Schicksale und Naturereignisse mit dem Rathschluß, Willen und Handeln einer vielgestaltigen Götterwelt unterschieden, wie wir sie z. B. in den großen indischen Epopoeen, bei Homer, Virgil u. s. f. antreffen. Die von Seiten des Dichters mannigfache poetische Ausdeutung selbst anscheinend zufälliger Begebenheiten durch das Mitwirken und Erscheinen der Götter habe ich früher bereits (Aesth. Abth. II. p. 71—73.) bemerklich gemacht, und durch Beispiele aus der Iliade und Odyssee zu veranschaulichen versucht. Hier tritt nun besonders die Forderung ein, in dem Handeln der Götter und Menschen das poetische Verhältniß wechselseitiger Selbstständigkeit zu bewahren, so daß weder die Götter zu leblosen Abstraktionen, noch die menschlichen Individuen zu bloß gehorchenden Dienern herabsinken können. Wie dieser Gefahr zu entgehn sey, habe ich gleichfalls an einer anderen Stelle schon (Aesth. Abth. I. p. 289 bis 297) weitläufiger angegeben. Das indische Epos ist in dieser Rücksicht zu dem eigentlich idealen Verhältniß der Götter und Menschen nicht hindurch gedrungen, indem auf dieser Stufe der symbolischen Phantasie die menschliche Seite in ihrer freien schönen Wirklichkeit noch zurückgedrängt bleibt, und die individuelle Thätigkeit des Menschen Theils als Inkarnation der Götter erscheint, Theils überhaupt als das Nebensächlichere verschwindet, oder als ascetische Erhebung in den Zustand und die Macht der Götter geschildert ist. — Umgekehrt wieder haben im Christenthume die besondern personificirten Mächte, Leidenschaften, Ge-

nien der Menschen, Engel u. s. f. größten Theils zu wenig individuelle Selbstständigkeit, und werden dadurch leicht zu etwas Kaltem und Abstrakten. Das Aehnliche ist auch im Muhamedanismus der Fall. Bei der Entgötterung der Natur und Menschenwelt, und dem Bewußtseyn von der prosaischen Ordnung der Dinge läßt sich innerhalb dieser Weltanschauung, besonders wenn sie zum Mährchenhaften übergeht, schwerer die Gefahr vermeiden, daß dem an und für sich Zufälligen und Gleichgültigen in den äußerlichen Umständen, die nur als Gelegenheit für das menschliche Handeln und die Bewährung und Entwickelung des individuellen Charakters da sind, ohne inneren Halt und Grund eine wunderbare Deutung gegeben wird. Hiermit ist zwar der ins Unendliche fortlaufende Zusammenhang von Wirkung und Ursach abgebrochen, und die vielen Glieder in dieser prosaischen Kette von Umständen, die nicht alle deutlich gemacht werden können, sind auf einmal in Eins zusammengefaßt; geschieht dieß aber ohne Noth und innere Vernünftigkeit, so stellt sich solche Erklärungsweise, wie z. B. häufig in den Erzählungen in „Tausend und eine Nacht", als ein bloßes Spiel der Phantasie heraus, welche das sonst Unglaubliche durch dergleichen Erdichtungen als möglich und wirklich geschehen motivirt.

Die schönste Mitte hingegen vermag die griechische Poesie auch in dieser Rücksicht zu halten, da sie sowohl ihren Göttern als auch ihren Helden und Menschen, der ganzen Grundanschauung nach, eine wechselseitig ungestörte Kraft und Freiheit selbstständiger Individualität geben kann.

γγ) Doch kommt in Betreff auf die gesammte Götterwelt besonders im Epos eine Seite zum Vorschein, die ich schon oben in anderer Beziehung angedeutet habe; der Gegensatz nämlich ursprünglicher Epopoeen und in späterer Zeit künstlich gemachter. Am schlagendsten zeigt dieser Unterschied sich bei Homer und Virgil. Die Stufe der Bildung, aus welcher die homerischen Gedichte hervorgegangen sind, bleibt mit dem Stoffe

ſelbſt noch in ſchöner Harmonie; bei Virgil dagegen erinnert uns jeder Hexameter daran, daß die Anſchauungsweiſe des Dichters durchaus von der Welt verſchieden iſt, die er uns darſtellen will, und die Götter vornehmlich haben nicht die Friſche eigener Lebendigkeit. Statt ſelber zu leben und den Glauben an ihr Daſeyn zu erzeugen, erweiſen ſie ſich als bloße Erdichtungen und äußerliche Mittel, mit denen es weder dem Dichter noch dem Zuhörer Ernſt ſeyn kann, obſchon der Schein hineingelegt iſt, als ſey es wirklich mit ihnen großer Ernſt. In dem ganzen virgiliſchen Epos überhaupt ſcheint der gewöhnliche Tag, und die alte Ueberlieferung, die Sage, das Feenhafte der Poeſie tritt mit proſaiſcher Klarheit in den Rahmen des beſtimmten Verſtandes herein; es geht in der Aeneide wie in der römiſchen Geſchichte des Livius her, wo die alten Könige und Konſulen Reden halten, wie zu Livius Zeiten ein Orator auf dem Markte Rom's oder in der Schule der Rhetoren; wogegen denn, was ſich traditionell erhalten hat, wie die Fabel des Menenius Agrippa vom Magen, (Liv. II. c. 32.) als Redekunſt der alten Zeit, gewaltig abſticht. Bei Homer aber ſchweben die Götter in einem magiſchen Lichte zwiſchen Dichtung und Wirklichkeit; ſie ſind der Vorſtellung nicht ſo weit nahe gebracht, daß uns ihre Erſcheinung in alltäglicher Vollſtändigkeit entgegentreten könnte, und doch wieder ebenſowenig ſo unbeſtimmt gelaſſen, daß ſie keine lebendige Realität für unſere Anſchauung haben ſollten. Was ſie thun ließe ſich gleich gut aus dem Innern der handelnden Menſchen erklären, und weshalb ſie uns einen Glauben an ſie aufdringen, das iſt das Subſtantielle, der Gehalt, der ihnen zu Grunde liegt. Nach dieſer Seite iſt es auch dem Dichter Ernſt mit ihnen, ihre Geſtalt aber und äußere Wirklichkeit behandelt er ſelber ironiſch. So glaubten, wie es ſcheint, auch die Alten an dieſe Außenform der Erſcheinung nur wie an Werke der Kunſt, welche durch den Dichter ihre Bewährung und ihren Sinn erhalten. Dieſe heitere menſchliche Friſche der Veranſchaulichung,

durch welche ſelbſt die Götter menſchlich und natürlich erſcheinen, iſt ein Hauptverdienſt der homeriſchen Gedichte, während die Gottheiten des Virgil als kalt erdichtete Wunder und künſtliche Maſchinerie innerhalb des wirklichen Laufes der Dinge auf und nieder ſteigen. Virgil iſt trotz ſeiner Ernſthaftigkeit, ja gerade um dieſer ernſthaften Miene willen der Traveſtie nicht entgangen, und Blumauer's Merkur als Kourier in Stiefeln mit Sporen und Peitſche hat ſein gutes Recht. Die homeriſchen Götter braucht kein Anderer ins Lächerliche zu ziehn; Homer's eigene Darſtellung macht ſie genugſam lächerlich; denn müſſen doch bei ihm ſelbſt die Götter über den hinkenden Hephäſtos lachen, und über das kunſtreiche Netz, in welchem Mars mit Venus liegt; außerdem erhält Venus Backenſtreiche und Mars ſchreit und fällt um. Durch dieſe naturfrohe Heiterkeit befreit uns der Dichter ebenſoſehr von der äußeren Geſtalt, die er aufſtellt, und hebt doch wiederum nur dieſes menſchliche Daſeyn auf, das er preisgiebt, die durch ſich ſelbſt nothwendige ſubſtantielle Macht dagegen und den Glauben an ſie beſtehen läßt. — Um ein Paar nähere Beiſpiele anzuführen, ſo iſt die tragiſche Epiſode der Dido von ſo moderner Färbung, daß ſie den Taſſo zur Nachbildung, ja zum Theil zur wörtlichen Ueberſetzung anfeuern konnte, und noch jetzt faſt das Entzücken der Franzoſen ausmacht. Und doch wie ganz anders menſchlich naiv, ungemacht und wahr iſt das Alles in der Geſchichte der Kirke und Kalypſo. Von ähnlicher Art iſt bei Homer das Hinabſteigen des Odyſſeus in den Hades. Dieſer dunkle abendliche Aufenthalt der Schatten erſcheint in einem trüben Nebel, in einer Miſchung von Phantaſie und Wirklichkeit, die uns mit wunderbarem Zauber ergreift. Homer läßt ſeinen Helden nicht in eine fertige Unterwelt niederſteigen, ſondern Odyſſeus ſelbſt gräbt ſich eine Grube, und dahinein gießt er das Blut des Bockes, den er geſchlachtet hat, dann citirt er die Schatten, die ſich zu ihm heran bemühen müſſen, und heißt die Einen das belebende Blut trinken, damit ſie zu ihm reden, und ihm Bericht

geben können, und verjagt die Anderen, die sich um ihn im Durste nach Leben drängen, mit dem Schwert. Alles geschieht hier lebendig durch den Helden selbst, der sich nicht demüthig wie Aeneas und Dante benimmt. Bei Virgil dagegen steigt Aeneas ordentlich herab, und die Treppe, der Cerberus, Tantalus und das Uebrige auch gewinnt die Gestalt einer bestimmt eingerichteten Haushaltung, wie in einem steifen Kompendium der Mythologie.

Noch mehr steht uns dieß Gemachte des Dichters als ein nicht aus der Sache selbst geschöpftes, sondern künstlich erarbeitetes Machwerk vor Augen, wenn die Geschichte, welche erzählt wird, uns sonst schon in ihrer eigentlich frischen Form oder historischen Wirklichkeit bekannt und geläufig ist. Von dieser Art z. B. sind Milton's verlorenes Paradies, die Noachide Bodmer's, Klopstock's Messias, Voltaire's Henriade und andere mehr. In allen diesen Gedichten ist der Zwiespalt des Inhalts und der Reflexion des Dichters, aus welcher er die Begebenheiten, Personen und Zustände beschreibt, nicht zu verkennen. Bei Milton z. B. finden wir ganz die Gefühle, Betrachtungen einer modernen Phantasie und der moralischen Vorstellungen seiner Zeit. Ebenso haben wir bei Klopstock einer Seits Gott Vater, die Geschichte Christi, Erzväter, Engel u. s. f., auf der andereu Seite die deutsche Bildung des achtzehnten Jahrhunderts und die Begriffe der wolfischen Metaphysik. Und dieß Gedoppelte erkennt sich in jeder Zeile. Allerdings legt hier der Inhalt selbst manche Schwierigkeit in den Weg. Denn Gott Vater, der Himmel, die himmlischen Heerschaaren sind nicht so für die Individualisirung der freien Phantasie geeignet als die homerischen Götter, welche gleich den zum Theil phantastischen Erdichtungen im Ariost, in ihrem äußeren Erscheinen, wenn sie nicht als Momente menschlicher Handlungen, sondern für sich als Individuen gegeneinander auftreten, zugleich den Spaß über dieß Erscheinen enthalten. Klopstock geräth nun in Rücksicht auf religiöse Anschauung in eine bodenlose Welt hinein, die er mit dem Glanze

einer weitſchweifigen Phantaſie ausſtattet, und dabei von uns verlangt, daß wir alles, was er ernſthaft meint, nun auch ernſthaft aufnehmen ſollen. Dieß iſt beſonders bei ſeinen Engeln und Teufeln ſchlimm. Etwas Gehaltvolles und individuell Einheimiſches haben dergleichen Fiktionen noch, wenn, wie bei den homeriſchen Göttern, der Stoff ihrer Handlungen im menſchlichen Gemüthe oder in einer ſonſtigen Realität gegründet iſt, wenn ſie z. B. als die eigenen Genien und Schutzengel beſtimmter Menſchen, als Patrone einer Stadt u. ſ. f. Werth erhalten, außerhalb ſolcher konkreten Bedeutung aber geben ſie ſich um ſo mehr als eine bloße Leerheit der Einbildung, jemehr ihnen eine ernſthafte Exiſtenz zugeſchrieben wird. Abbadona z. B. der reuige Teufel (Meſſias Geſang II. v. 627—850) hat weder irgend einen rechten allegoriſchen Sinn; — denn in dieſer fixirten Abſtraktion, dem Teufel, iſt eben keine ſolche Inkonſequenz des Laſters, das ſich zur Tugend umkehrt, — noch iſt ſolche Geſtalt etwas in ſich wirklich Konkretes. Wäre Abbadona ein Menſch, ſo würde die Hinwendung zu Gott gerechtfertigt erſcheinen, bei dem Böſen für ſich aber, das nicht ein einzelnes menſchliches Böſes iſt, bleibt ſie eine nur gefühlvolle moraliſche Trivialität. In ſolchen unrealen Erdichtungen von Perſonen, Zuſtänden und Begebenheiten, die nichts aus der daſeyenden Welt und deren poetiſchem Gehalte Herausgegriffenes ſind, gefällt ſich Klopſtock vor allem. Denn auch mit ſeiner moraliſchen Weltrichterſchaft der Schwelgerei der Höfe u. ſ. f. ſteht es nicht beſſer, beſonders dem Dante gegenüber, der die bekannten Individuen ſeiner Zeit mit einer ganz anderen Wirklichkeit in die Hölle verdammt. Von derſelben poetiſchen Realitätsloſigkeit dagegen iſt bei Klopſtock auch die Auferſtehungsfreude der ſchon zu Gott verſammelten Seelen Adam's, Noah's, Sem's und Japhet's u. ſ. w., die im 11ten Geſange der Meſſiade auf Gabriel's Gebot ihre Gräber wieder beſuchen. Das iſt nichts Vernünftiges und in ſich ſelbſt Haltbares. Die Seelen haben im Anſchauen Gottes gelebt, ſehen nun die Erde, aber

gelangen zu keinem neuen Verhältniß; daß sie dem Menschen erschienen, wäre noch das Beste, zu dem es kommen könnte, aber auch das geschieht nicht einmal. Es fehlt hier zwar nicht an schönen Empfindungen, lieblichen Situationen, und besonders ist der Moment, in welchem die Seele sich wieder verleiblicht, von anziehender Schilderung, aber der Inhalt bleibt für uns eine Erdichtung, an die wir nicht glauben. Solchen abstrakten Vorstellungen gegenüber hat das Bluttrinken der Schemen bei Homer, ihre Wiederbelebung zum Erinnern und Sprechen unendlich mehr innere poetische Wahrheit und Realität. — Von Seiten der Phantasie sind diese Gemälde bei Klopstock wohl reich geschmückt, das Wesentlichste jedoch bleibt immer die lyrische Rhetorik der Engel, welche nur als bloße Mittel und Diener erscheinen, oder auch der Erzväter und sonstiger biblischer Figuren, deren Reden und Expektorationen dann schlecht genug mit der historischen Gestalt zusammenstimmen, in welcher wir sie sonst bereits kennen. Mars, Apollo, Krieg, Wissen u. s. f., diese Mächte sind weder ihrem Gehalt nach etwas bloß Erdichtetes, wie die Engel, noch bloß historische Personen von historischem Fond, wie die Erzväter, sondern es sind bleibende Gewalten, deren Form und Erscheinung nur poetisch gemacht ist. In der Messiade aber, so viel Vortreffliches sie auch enthält, — ein reines Gemüth, und glänzende Einbildungskraft, — kommt doch gerade durch die Art der Phantasie unendlich viel Hohles, abstrakt Verständiges und zu einem beabsichtigten Gebrauche Herbeigeholtes herein, das bei der Gebrochenheit des Inhalts und der Vorstellungsweise desselben das ganze Gedicht nur zu bald zu etwas Vergangenem gemacht hat. Denn es lebt und erhält sich nur, was ungebrochen in sich auf ursprüngliche Weise ursprüngliches Leben und Wirken darstellt. An die ursprünglichen Epopoeen muß man sich deshalb halten, und sich ebenso von den entgegenstrebenden Gesichtspunkten seiner wirklichen geltenden Gegenwart, als auch vor allem von den falschen ästhetischen Theorieen und Ansprü-

chen entbinden, wenn man die ursprüngliche Weltanschauung der Völker, diese große geistige Naturgeschichte, genießen und studieren will. Wir können unserer neuesten Zeit und unserer deutschen Nation Glück wünschen, daß sie zur Erreichung dieses Zwecks die alte Bornirtheit des Verstandes durchbrochen, und den Geist durch die Befreiung von beschränkten Ansichten empfänglich für solche Anschauungen gemacht hat, die man als Individuen nehmen muß, welche befugt sind, so zu seyn, wie sie waren, als die berechtigten Völkergeister, deren Sinn und That in ihren Epopöen aufgeschlagen vor uns liegt.

c) Das Epos als einheitsvolle Totalität.

Wir haben bisher in Betreff auf die besonderen Anforderungen an das eigentliche Epos auf der einen Seite von dem allgemeinen Welthintergrunde gesprochen, auf der anderen Seite von der individuellen Begebenheit, die auf diesem Boden vor sich geht, sowie von den unter Leitung der Götter und des Schicksals handelnden Individuen. Diese beiden Hauptmomente nun müssen sich drittens zu ein und demselben epischen Ganzen zusammenschließen, rücksichtlich dessen ich nur folgende Punkte näher berühren will.

Erstens nämlich die Totalität der Objekte, welche um des Zusammenhanges der besonderen Handlung mit ihrem substantiellen Boden willen, zur Darstellung gelangen dürfen;

zweitens den von der Lyrik und dramatischen Poesie verschiedenen Charakter der epischen Entfaltungsweise;

drittens die konkrete Einheit, zu welcher sich das epische Werk seiner breiten Auseinanderlegung ungeachtet in sich abzurunden hat.

α) Der Inhalt des Epos ist, wie wir sahn, das Ganze einer Welt, in der eine individuelle Handlung geschieht. Hier treten deshalb die mannigfaltigsten Gegenstände ein, die zu den Anschauungen, Thaten und Zuständen einer Welt gehören.

αα) Die lyrische Dichtkunst geht zwar zu bestimmten Situationen fort, innerhalb welcher dem lyrischen Subjekte eine große Mannigfaltigkeit des Inhalts in seine Empfindung und Reflexion hineinzuziehen vergönnt bleibt, doch ist es in dieser Gattung immer die Form des Innern, die den Grundtypus abgiebt, und schon dadurch die breite Veranschaulichung der äußeren Realität von sich ausschließt. Umgekehrt führt uns das dramatische Kunstwerk die Charaktere und das Geschehen der Handlung selbst in wirklicher Lebendigkeit vor, so daß hier die Schilderung des Lokals, der Außengestalt der handelnden Personen und des Begebens als solchen von Hause aus fortfällt, und überhaupt mehr die inneren Motive und Zwecke als der breite Weltzusammenhang und die reale Zuständlichkeit der Individuen zur Sprache kommen muß. Im Epos aber gewinnt außer der umfassenden Nationalwirklichkeit, auf welcher die Handlung basirt ist, ebensowohl das Innere als das Aeußere Platz, und so legt sich hier die ganze Totalität dessen auseinander, was zur Poesie des menschlichen Daseyns zu rechnen ist. Hieher können wir auf der einen Seite die Naturumgebung zählen, und zwar nicht nur etwa als die jedesmalige bestimmte Oertlichkeit, in welcher die Handlung vor sich geht, sondern auch als die Anschauung von dem Ganzen der Natur; wie ich z. B. bereits anführte, daß wir aus der Odyssee kennen lernen, in welcher Weise sich die Griechen zur Zeit des Homer die Form der Erde, des umherfließenden Meers u. s. f. zur Vorstellung brachten. Aber diese Naturmomente sind nicht der Hauptgegenstand, sondern die bloße Grundlage, denn auf der anderen Seite entfaltet sich als das Wesentlichere die Vorstellung von der gesammten Götterwelt in ihrem Daseyn, Wirken, Handeln, und dazwischen drittens tritt das Menschliche als solches in seiner Totalität häuslicher und öffentlicher, friedlicher und kriegerischer Situationen, Sitten, Gebräuche, Charaktere und Begebnisse. Und zwar immer nach zwei Richtungen hin, sowohl nach der

des individuellen Begebnisses, als auch nach der eines allgemeinen Zustandes innerhalb nationeller und sonstiger Wirklichkeit. In Bezug auf diesen geistigen Inhalt endlich stellt sich nicht etwa nur das äußere Geschehen dar, sondern gleichmäßig sollen uns auch die inneren Empfindungen, die Zwecke und Absichten, die Darlegung des berechtigten oder unberechtigten individuellen Handelns zum Bewußtseyn kommen. Der eigentliche Stoff des Lyrischen und Dramatischen also bleibt gleichfalls nicht aus, obschon im Epischen sich diese Seiten, statt die Grundform für die ganze Darstellung herzugeben, nur als Momente geltend machen, und dem Epos seinen eigenthümlichen Charakter nicht abstreifen dürfen. Es ist daher nicht als wahrhaft episch anzusehn, wenn die lyrischen Aeußerungen, wie dieß z. B. bei Ossian der Fall ist, den Ton und die Färbung bestimmen, oder wenn sie, wie zum Theil bei Tasso schon und dann vornehmlich bei Milton und Klopstock, sich als diejenige Parthie herausheben, in welcher der Dichter das Beste leistete, was er zu liefern vermag; sondern die Empfindungen und Reflexionen müssen wie das Aeußere, gleichfalls als etwas Geschehenes, Gesagtes, Gedachtes berichtet werden, und den ruhig fortschreitenden epischen Ton nicht unterbrechen. Der abgerissene Schrei der Empfindung, überhaupt das sich Aussingen der inneren Seele, die nur um sich darstellig zu machen, zum Erguss kommt, hat daher im Epos keinen Spielraum. Nicht minder lehnt die epische Poesie auch die Lebendigkeit des dramatischen Dialogs von sich ab, in welchem die Individuen ihrer unmittelbaren Gegenwart nach ein Gespräch führen, und die Hauptrücksicht immer das charakteristische Entgegenreden der Personen bleibt, die einander überzeugen, gebieten, imponiren oder mit der Leidenschaft ihrer Gründe gleichsam umrennen wollen.

ββ) Den eben angeführten vielseitigen Inhalt nun aber zweitens hat uns das Epos nicht in seiner nur für sich selbst daseyenden Objektivität vor Augen zu stellen, sondern die Form

durch welche es zum eigentlichen Epos wird, ist, wie ich schon mehrfach sagte, ein individuelles Begebniß. Soll diese in sich begrenzte Handlung mit dem sonst noch hinzutretenden Stoffe in Verbindung bleiben, so muß dieser weitere Kreis in steten Bezug auf das Geschehen der individuellen Begebenheit gebracht seyn, und darf nicht selbstständig aus derselben herausfallen. Für solch ein Ineinanderflechten giebt die Odyssee das schönste Vorbild. Die häuslichen Friedenszustände der Griechen z. B., so wie die Vorstellungen von fremden barbarischen Völkern und Ländern, von dem Reiche der Schatten u. s. f. sind so eng mit der individuellen Irrfahrt des heimkehrenden Odysseus und des nach dem Vater ausreisenden Telemachos verwebt, daß sich keine dieser Seiten abstrakt von dem eigentlichen Begebniß ablöst und sich für sich verselbstständigt, oder, wie der Chor in der Tragödie, der nicht handelt und nur das Allgemeine vor sich hat, träge sich in sich zurückziehen kann, sondern mit in das Fortrücken der Begebenheiten einwirkt. In der ähnlichen Weise erhält auch die Natur und Götterwelt nicht ihrer selbst wegen, sondern in Verhältniß zu der besondern Handlung, welche zu leiten die Obliegenheit der Götter ist, eine dadurch erst individuelle und lebensreiche Darstellung. In diesem Falle allein kann das Erzählen nirgend als eine bloße Schilderung unabhängiger Gegenstände erscheinen, da es überall das fortlaufende Geschehen der Begebenheit berichtet, welche sich der Dichter zum einigenden Stoffe des Ganzen auserwählt hat. Umgekehrt aber darf das besondere Begebniß seiner Seits die substantielle Nationalgrundlage und Totalität, auf der es sich hinbewegt, nicht so sehr in sich hineinnehmen und aufzehren wollen, daß dieselbe sich aller selbstständigen Existenz entschlagen, und sich als nur dienstbar erweisen müßte. In dieser Hinsicht wäre z. B. der Zug des Alexander gegen den Orient kein guter Stoff für eine echte Epopoee. Denn diese Heldenthat beruht ihrem Entschluß, wie ihrer Ausführung nach so sehr nur auf ihm, als diesem einen Individuum, sein individueller Geist

und Charakter iſt ſo ſehr ihr alleiniger Träger, daß der nationalen Baſis, dem Heer und den Führern deſſelben, ganz die unabhängige Exiſtenz und Stellung fehlt, die wir oben als nothwendig bezeichnet haben. Alexander's Heer iſt ſein Volk, ſchlechthin an ihn und ſeinen Befehl gebunden, ihm nur untergeben, nicht freiwillig gefolgt; die eigentlich epiſche Lebendigkeit aber liegt darin, daß beide Hauptſeiten, die beſondere Handlung mit ihren Individuen und der allgemeine Weltzuſtand, zwar in ſteter Vermittelung bleiben, doch in dieſem wechſelſeitigen Verhältniß zugleich die nöthige Selbſtſtändigkeit bewahren, um ſich als eine Exiſtenz geltend zu machen, die auch für ſich ſelber Daſeyn gewinnt und hat.

γγ) Wenn wir nun ſchon an den epiſchen ſubſtantiellen Boden überhaupt die Forderung ſtellten, daß er, um aus ſich eine individuelle Handlung entſtehn zu laſſen, kolliſionsvoll ſeyn müſſe, und zweitens ſahen, daß dieſe allgemeine Grundlage nicht für ſich, ſondern nur in Form einer beſtimmten Begebenheit und in Bezug auf ſie zum Vorſchein kommen dürfe, ſo wird in dieſem individuellen Begebniſſe auch der Ausgangspunkt für das ganze epiſche Gedicht zu ſuchen ſeyn. Dieß iſt beſonders für die Anfangsſituationen von Wichtigkeit. Auch hierin können wir die Iliade und Odyſſee als Muſter bezeichnen. In erſterer iſt der trojaniſche Krieg der allgemeine lebendig mit eintretende Hintergrund, der uns aber nur innerhalb der beſtimmten Begebenheit, welche ſich an den Zorn des Achilles knüpft, vor Augen kommt, und ſo beginnt das Gedicht in ſchönſter Klarheit mit den Situationen, welche den Hauptthelden zur Leidenſchaft gegen Agamemnon aufreizen. In der Odyſſee ſind es zwei verſchiedene Zuſtände, die den Stoff für den Anfang liefern können; die Irrfahrt des Odyſſeus, und die häuslichen Vorfälle auf Ithaka. Homer rückt ſie beide nahe aneinander, indem er zuerſt von dem heimkehrenden Helden nur kurz berichtet, daß Kalypſo ihn zurückgehalten, und dann ſogleich zu Penelope's Leiden und der Fahrt des

Telemachus überschreitet. Was die gehinderte Rückkehr möglich, und was sie von Seiten der daheim Zurückgebliebenen nothwendig macht, beides überschaun wir mit einem Blicke.

β) Von solch einem Anfange aus hat nun zweitens das epische Werk in einer von dem lyrischen und dramatischen Gedicht ganz verschiedenen Weise fortzuschreiten.

αα) Das Nächste, was in Ansehung hierauf zu berücksichtigen ist, betrifft die Breite, zu welcher das Epos auseinander geht. Sie findet ihren Grund sowohl im Inhalte desselben als auch in der Form. Die Mannigfaltigkeit der Gegenstände, welche zu einer nach ihren innern Kräften, Trieben und Verlangen des Geistes, wie nach ihrer äußerlichen Situation und Umgebung vollständig entwickelten epischen Welt gehören, haben wir so eben gesehn. Indem nun alle diese Seiten die Form der Objektivität und realen Erscheinung annehmen, bildet sich jede derselben zu einer in sich selbstständigen innern und äußeren Gestalt aus, bei welcher der epische Dichter beschreibend oder darstellend verweilen und ihr erlauben darf, sich in ihrer Aeußerlichkeit zu entfalten, während die Lyrik alles, was sie auffaßt, zur Innigkeit der Empfindung koncentrirt, oder zur zusammenfassenden Allgemeinheit der Reflexion verflüchtigt. Mit der Objektivität ist unmittelbar das Außereinander, und die bunte Fülle mannigfaltiger Züge gegeben. Schon in dieser Rücksicht hat in keiner anderen Gattung das Episodische so sehr ein Recht, sich fast bis zum Scheine ungefesselter Selbstständigkeit zu emancipiren, als im Epos. Die Lust an dem, was da ist, und an der Form der wirklichen Realität darf jedoch, wie ich schon sagte, nicht soweit gehn, auch Zustände und Erscheinungen mit in das Gedicht aufzunehmen, welche in gar keinem Zusammenhange mit der besonderen Handlung oder deren Grundlage stehn, sondern selbst die Episoden müssen sich in Betreff auf den Fortgang der Begebenheit, sey es auch als Hemmniß und aufhaltendes Zwischenereigniß, wirksam erweisen. Dessenohngeachtet kann, um

der Form der Objektivität willen, im Epos die Verbindung der einzelnen Theile nur lockerer Art ſeyn. Denn im Objektiven bleibt die Vermittlung das innere Anſich, was ſich dagegen nach Außen kehrt, iſt die unabhängige Exiſtenz der beſonderen Seiten. Dieſer Mangel an ſtrenger Einigung und herausgehobener Beziehung der einzelnen Glieder des epiſchen Gedichtes, das ſeiner urſprünglichen Geſtalt nach außerdem eine frühe Epoche des Entſtehens hat, wird dann der Grund, daß es ſich einer Seits leichter als lyriſche und dramatiſche Werke zu ſpäteren Anfügungen oder Fortlaſſungen hergiebt, während es anderer Seits ſelber einzelne ſchon vorher bis zu einer gewiſſen Kunſthöhe ausgeſtaltete Sagen als beſondere Seiten in das neue zuſammenfaſſende Ganze einreiht.

ββ) Wenden wir uns nun zweitens auf die Art und Weiſe hin, in welcher die epiſche Poeſie den Fortgang und Verlauf der Ereigniſſe zu motiviren befugt ſeyn kann, ſo darf ſie den Grund deſſen, was geſchieht, weder nur aus der ſubjektiven Stimmung noch aus der bloßen Individualität des Charakters entnehmen, und dadurch das eigentliche Gebiet des Lyriſchen und Dramatiſchen betreten, ſondern muß ſich auch in dieſer Rückſicht an die Form der Objektivität halten, welche den epiſchen Grundtypus ausmacht. Auf der einen Seite nämlich ſahen wir bereits mehrfach, daß die äußeren Umſtände für die erzählende Darſtellung von nicht minderer Gewichtigkeit wären als die Beſtimmungen vom Innern des Charakters aus. Denn im Epos ſtehen Charakter und Nothwendigkeit des Aeußerlichen als gleich ſtark nebeneinander, und das epiſche Individuum kann deshalb den äußeren Umſtänden, ohne Schaden für ſeine poetiſche Individualität, nachzugeben ſcheinen, und in ſeinem Handeln das Reſultat der Verhältniſſe ſeyn, ſo daß dieſe dadurch als das Mächtige an die Stelle des im Drama ausſchließlich wirkenden Charakters treten. In der Odyſſee vornehmlich iſt der Fortgang der Ereigniſſe faſt durchweg in dieſer

Weiſe motivirt. Ebenſo in den Abentheuern des Arioſt und ſonſtigen Epopoeen, welche einen mittelaltrigen Stoff beſingen. Auch der Götterbefehl, welcher den Aeneas zum Gründer Rom's beſtimmt, ſo wie die mannigfaltigen Vorfälle, welche die Ausführung in's Weite hinausſchieben, würden eine ſchlechthin undramatiſche Motivirungsart ſeyn. Der ähnliche Fall tritt in Taſſo's befreitem Jeruſalem ein, wo ſich außer der tapferen Gegenwehr der Sarazenen noch vielfache Naturereigniſſe dem Zwecke des chriſtlichen Heers entgegenſtellen. Und ſolcher Beiſpiele ließen ſich viele faſt aus allen berühmten Epopöen anführen. Denn ſolche Stoffe gerade, in welchen dieſe Darſtellungsweiſe möglich und nothwendig wird, hat der epiſche Dichter auszuwählen.

Daſſelbige findet da ſtatt, wo ſich das Reſultat aus dem wirklichen Entſchluß der Individuen ergeben ſoll. Auch hier nämlich muß nicht dasjenige herausgenommen und ausgeſprochen werden, was der Charakter im dramatiſchen Sinne des Worts, ſeinem Zwecke und der individuellen Leidenſchaft nach, die ihn einſeitig beſeelt, aus den Umſtänden und Verhältniſſen macht, um ſeinen Charakter ſowohl gegen dieß Aeußere als auch gegen andere Individuen zu behaupten, ſondern das epiſche Individuum ſchließt dieß reine Handeln nach ſeinem ſubjektiven Charakter, ſowie den Erguß bloß ſubjektiver Stimmungen und zufälliger Gefühle aus, und hält ſich umgekehrt einer Seits an die Umſtände und deren Realität, ſowie anderer Seits das, wodurch es bewegt wird, das An und für ſich Gültige, Allgemeine, Sittliche u. ſ. w. ſeyn muß. Homer beſonders giebt hierüber zu unerſchöpflichen Betrachtungen Anlaß. Die Klagen z. B. der Hekuba über Hektor's, des Achilles über Patroklus, Tod, welche dem Inhalte nach ganz lyriſch behandelt ſeyn könnten, gehn dennoch nicht aus dem epiſchen Tone heraus, und ebenſowenig fällt Homer in Situationen, die ſich für dramatiſche Darſtellung eignen würden, wie z. B. der Streit des Aga-

meinnon- und Achill im Rathe der Fürſten, oder der Abſchied Hektor's und Andromache's, irgend in den dramatiſchen Styl. Nehmen wir z. B. die letztere Scene, ſo gehört ſie zum Schönſten, was die epiſche Poeſie irgend zu geben im Stande iſt. Selbſt in Schiller's Wechſelgeſang der Amalie und des Karl in den Räubern, wo derſelbe Gegenſtand ganz lyriſch behandelt ſeyn ſoll, klingt noch ein epiſcher Ton aus der Iliade nach. Zu welch epiſcher Wirkung aber beſchreibt Homer im ſechſten Buch der Iliade, wie Hektor Andromache im Hauſe vergeblich aufſucht, und ſie dann erſt auf dem Wege am ſkäiſchen Thore findet, wie ſie ihm entgegeneilt, neben ihn tritt, und zu ihm, der mit ſtillem Lächeln ſein Knäblein auf dem Arme der Wärterinn anblickt, ſagt: „Wunderbarer, verderben wird dich dein Muth, und du erbarmſt dich weder des unmündigen Knaben, noch meiner, der Unglücklichen, die bald Wittwe ſeyn wird von dir; denn bald tödten werden dich die Achaeer, zuſammt einſtürmend: mir aber wäre es beſſer, habe ich dich verloren, unter die Erde zu gehn. Nicht bleibt mir ein anderer Troſt, wenn auch du dem Schickſal erlegen, als Leiden! Weder den Vater habe ich mehr noch die hohe Mutter". Und nun erzählt ſie weitläufig den Hergang von ihres Vaters und der ſieben Brüder Tode, die ihr alle Achilles erſchlug; von der Mutter Gefangenſchaft, Auslöſung und Ende. Dann erſt wendet ſie ſich wieder mit eindringlicher Bitte zu Hektor, der ihr nun Vater und Mutter iſt, Bruder und blühender Gatte, und fleht ihn an, auf dem Thurme zu bleiben, und nicht den Knaben zur Waiſe, und ſie, die Gattinn, zur Wittwe zu machen. Ganz in der ähnlichen Art antwortet ihr Hektor: „Auch ich um dieß alles bin ich beſorgt, o Weib, aber zu ſehr ſcheue ich die Troer, wenn ich hier, als ein Feiger, die Schlacht vermiede; auch nicht die Wallung des Augenblicks treibt mich, da ich gewohnt bin, immer tapfer zu ſeyn, und unter den vorderſten Troern zu kämpfen, ſchirmend zugleich den hohen Ruhm des Vaters und den meinen. Wohl zwar weiß ich es

in Sinn und Gemüth, kommen werde der Tag, an welchem das heilige Ilium fällt, und Priamus und das Volk des lanzenkundigen Königs. Aber nicht um der Troer Leid sorg' ich soviel, noch um Hekuba's selber und des Priamus, noch der leiblichen Brüder, die in den Staub fallen werden unter den Feinden, als um dich, wenn dich Weinende ein erzumschienter Achaeer wegführt, den Tag dir der Freiheit raubend, und du in Argos an dem Rocken einer anderen spinnst, oder mühsam Wasser trägst, widerwillig, aber die mächtige Nothwendigkeit über dir liegt, und dann wohl einer sagt, dich sehend, die Weinende: dieß ist Hektor's Weib, des tapfersten Kämpfers unter den Troern, als um Ilium gestritten ward. So spricht vielleicht irgend wer, und dich wird dann das Weh befallen, daß du solch eines Mannes entbehrst, der von dir die Knechtschaft abwehrte. Mich aber möge die Erde verbergen, ehe ich von deinem Geschrei und deinem Wegführen höre." Was Hektor hier sagt, ist empfindungsreich, rührend, doch nicht in lyrischer Weise nur oder in dramatischer, sondern episch, weil das Bild der Leiden, welches er entwirft, und das ihm selber wehe thut, einer Seits die Umstände, das rein Objektive darstellt, während anderer Seits das, was ihn treibt und bewegt, nicht als persönliches Wollen, als subjektiver Entschluß erscheint, sondern als eine Nothwendigkeit, die gleichsam nicht sein eigener Zweck und Wille ist. Von ähnlich *epischer* Rührung sind auch die Bitten, mit welchen Besiegte in umständlichen Angaben und mit Gründen die siegenden Helden um ihr Leben anflehen; denn eine Bewegung des Gemüths, die nur aus den Umständen herfließt, und nur durch Motive der objektiven Verhältnisse und Situationen zu rühren unternimmt, ist nicht dramatisch, obschon neuere Tragiker sich hin und wieder auch dieser Wirkungsart bedient haben. Die Scene auf dem Schlachtfelde z. B. in Schiller's Jungfrau von Orleans zwischen dem englischen Ritter Montgomery und Johanne (Akt II. Sc. 6.) ist, wie schon andere richtig bemerkt ha-

ben, mehr epiſch als dramatiſch. Den Ritter verläßt in der Stunde der Gefahr ſein ganzer Muth, und dennoch vermag er, gedrängt von dem ergrimmten Talbot, der die Feigheit mit dem Tode ſtraft, und der Jungfrau, welche auch die Tapferſten beſiegt, nicht die Flucht zu ergreifen.

O, (ruft er aus) wär ich nimmer über Meer hieher geſchifft,
Ich Unglückſel'ger! Eitler Wahn bethörte mich,
Wohlfeilen Ruhm zu ſuchen in dem Frankenkrieg,
Und jetzo führt mich das verderbliche Geſchick
In dieſe blut'ge Mordſchlacht. — Wär' ich weit von hier
Daheim noch an der Savern' blühendem Geſtad
Im ſichern Vaterhauſe, wo die Mutter mir
In Gram zurückblieb und die zarte ſüße Braut.

Dieß ſind unmännliche Aeußerungen, welche die ganze Figur des Ritters weder für das eigentliche Epos noch für die Tragödie paſſend machen, ſondern ſie mehr in die Komödie verweiſen. Als nun Johanna mit dem Ausruf:

Du biſt des Todes! Eine britt'ſche Mutter zeugte dich!

auf ihn zuſchreitet, wirft er Schwert und Schild fort, und fleht zu ihren Füßen um ſein Leben. Die Gründe ſodann, welche er, um ſie zu bewegen, weitläufig ausführt: ſeine Wehrloſigkeit; der Reichthum des Vaters, der ihn mit Golde auslöſen werde; die Milde des Geſchlechts, zu welchem Johanna als Jungfrau gehöre; die Liebe der ſüßen Braut, die weinend daheim der Wiederkehr des Geliebten harre; die jammervollen Aeltern, die er zu Haus verlaſſen; das ſchwere Schickſal, in der Fremde unbeweint zu ſterben, — alle dieſe Motive betreffen einer Seits an ſich ſelber ſchon objektive Verhältniſſe, die Werth und Gültigkeit haben, anderer Seits iſt die ruhige Expoſition derſelben epiſcher Art. In der gleichen Weiſe motivirt der Dichter den Umſtand, daß Johanna ihn anhören muß, äußerlich durch die Wehrloſigkeit des Bittenden, während ſie ihn doch dramatiſch genommen

gleich beim ersten Anblick ohne Zögern tödten müßte, da sie als unrührbare Feindinn aller Engländer auftritt, und diesen verderbenbringenden Haß mit großer Rhetorik ausspricht und dadurch rechtfertigt, daß sie dem Geisterreiche durch den furchtbar bindenden Vertrag verpflichtet sey,

> Mit dem Schwert zu tödten alles Lebende, das ihr
> Der Schlachten Gott verhängnißvoll entgegenschickt.

Käme es ihr nur darauf an, daß Montgomery nicht unbewaffnet sterben solle, so hätte er, da sie ihn so lange schon angehört hat, das beste Mittel am Leben zu bleiben in seinen Händen: er brauchte nur nicht wieder zu den Waffen zu greifen. Doch auf ihre Aufforderung, mit ihr, der selber Sterblichen, um des Lebens süße Beute zu kämpfen, faßt er das Schwerdt wieder und fällt von ihrem Arm. Dieser Fortgang der Scene, ohne die breiten epischen Explikationen würde sich besser schon für das Drama eignen.

γγ) Im Allgemeinen nun drittens können wir die Art des poetischen Verlaufs epischer Begebnisse, sowohl in Bezug auf die äußere Breite, zu welcher die nähere Veranschaulichung nöthigt, als auch in Rücksicht auf das Vorschreiten zu dem Endresultat der Handlung, besonders der dramatischen Poesie gegenüber, so charakterisiren, daß die epische Darstellung nicht nur überhaupt beim Ausmalen der objektiven Realität und inneren Zustände verweilt, sondern außerdem der endlichen Auflösung Hemmungen entgegenstellt. Hiedurch vornehmlich leitet sie von der Durchführung des Hauptzweckes, dessen konsequent sich fortentwickelnden Kampf der dramatische Dichter nie darf aus den Augen verlieren, nach vielen Seiten hin ab, und erhält damit eben die Gelegenheit, uns die Totalität einer Welt von Zuständen vor Augen zu bringen, welche sonst nicht zur Sprache kommen könnte. Mit solch einem Hemmniß überhaupt z. B. beginnt die Iliade, insofern Homer gleich von der tödtlichen Krankheit erzählt, welche Apollo

im Lager der Griechen hat ausbrechen laſſen, und daran nun den Streit des Achill und Agamemnon knüpft. Dieſer Zorn iſt das zweite Hemmniß. Mehr noch iſt in der Odyſſee jedes Abentheuer, das Ulyſſes beſtehn muß, eine Verzögerung der Heimkehr. Beſonders aber dienen die Epiſoden zur Unterbrechung des unmittelbaren Fortgangs, und ſind größtentheils hemmender Art. So z. B. der Schiffbruch des Aeneas, die Liebe zur Dido, das Auftreten der Armide bei Virgil und Taſſo, ſo wie in dem romantiſchen Epos überhaupt die vielen ſelbſtſtändigen Liebesabentheuer der einzelnen Helden, welche bei Arioſto ſogar zu einer ſo bunten Mannigfaltigkeit ſich anhäufen und durcheinander ſchlingen, daß dadurch der Kampf der Chriſten und Sarazenen ganz verdeckt wird. In Dante's göttlicher Komödie treten zwar keine ausdrücklichen Hinderniſſe für den Fortgang ein, aber hier liegt das epiſch langſame Vorſchreiten Theils überhaupt in der überall ſich aufhaltenden Schilderung, Theils in den vielen kleinen epiſodiſchen Geſchichten und Beſprechungen mit einzelnen Verdammten u. ſ. f., von denen der Dichter einen genaueren Bericht erſtattet.

In dieſer Rückſicht iſt es nun aber vor Allem nothwendig, daß dergleichen Hinderniſſe, welche ſich dem zum Ziele voreilenden Gange in den Weg legen, ſich nicht als bloße zu äußeren Zwecken angewendete Mittel zu erkennen geben. Denn wie ſchon der allgemeine Zuſtand, auf deſſen Boden die epiſche Welt ſich bewegt, nur dann wahrhaft poetiſch iſt, wenn er ſich von ſelber gemacht zu haben ſcheint, ſo muß auch der ganze Verlauf durch die Umſtände und das urſprüngliche Schickſal um ſo mehr wie von ſelber entſtehen, ohne daß man dabei die ſubjektiven Abſichten des Dichters herausmerkt, jemehr gerade die Form der Objektivität, ſowohl nach Seiten der realen Erſcheinung als auch in Betreff auf das Subſtantielle des Gehalts, dem Ganzen wie den einzelnen Theilen den Anſpruch zutheilt, durch ſich und für ſich ſelber da zu ſeyn. Steht aber eine leitende Götterwelt an der

Spitze, deren Hand die Begebnisse lenkt, so ist besonders in diesem Falle wieder für den Dichter selbst ein noch frischer lebendiger Götterglaube nöthig, da es meistens die Götter sind, durch welche dergleichen Hindernisse hervorgerufen werden, so daß nun also, wo diese Mächte nur als leblose Maschinerie gehandhabt sind, auch das, was von ihnen ausgeht, zu einem absichtlichen bloßen Machwerk des Dichters herabsinken muß.

γ) Nachdem wir nun die Totalität der Gegenstände kurz berührt haben, welche das Epos durch Verwebung einer besonderen Begebenheit mit einem allgemeinen nationalen Weltzustande entfalten kann, und sodann zur Entwickelungsweise im Verlauf der Ereignisse fortgegangen sind, fragt es sich drittens nur noch nach der Einheit und Abrundung des epischen Werks.

αα) Dieß ist ein Punkt, der, wie ich früher bereits andeutete, jetzt um so wichtiger ist, als man neuerdings der Vorstellung hat Raum geben wollen, man könne ein Epos sich beliebig enden lassen, oder es fortsingen wie man wolle. Obschon diese Ansicht von geistvollen und gelehrten Männern, wie z. B. von F. A. Wolf verfochten worden ist, so bleibt sie dennoch nicht weniger roh und barbarisch, da sie in der That nichts Anderes als den schönsten epischen Gedichten den eigentlichen Charakter von Kunstwerken absprechen heißt. Denn nur dadurch, daß ein Epos eine total in sich beschlossene und hiermit erst selbstständige Welt schildert, ist es überhaupt ein Werk der freien Kunst, im Unterschiede der Theils zerstreuten, Theils in einem endlosen Verlaufe von Abhängigkeiten, Ursachen, Wirkungen und Folgen sich fortziehenden Wirklichkeit. Freilich kann man soviel zugeben, daß für das eigentliche, ursprüngliche Epos die rein aesthetische Beurtheilung des Planes und der Organisation der Theile, der Stellung und Fülle der Episoden, der Art der Gleichnisse u. s. f. nicht die Hauptsache sey, indem hier mehr als in der späteren Lyrik und kunstreichen dramatischen Ausbildung die Weltanschauung, der Götterglaube, überhaupt das Gehaltvolle solcher

Volksbibeln als die überwiegende Seite muß angeſprochen werden. Deſſenungeachtet aber dürfen auch dieſe nationalen Grundbücher, wie der Ramajana, die Iliade und Odyſſee und ſelbſt das Lied von den Nibelungen, darüber nicht dasjenige verlieren ſollen, was allein in Rückſicht auf Schönheit und Kunſt ihnen die Würde und Freiheit von Kunſtwerken geben kann, daß ſie uns nämlich ein abgerundetes Ganze von Handlung vor die Anſchauung bringen. Es iſt daher weſentlich nur darum zu thun, die begriffsmäßige Art dieſer Abgeſchloſſenheit aufzufinden.

ββ) „Einheit" ſo ganz im Allgemeinen genommen iſt auch für die Tragödie ein trivial gewordenes Wort, das zu vielen Mißbräuchen verleiten kann. Denn jede Begebenheit geht in ihren Veranlaſſungen und Folgen in's Unendliche fort, und leitet ſich nach Seiten der Vergangenheit wie der Zukunft ganz ebenſo unberechenbar an einer Kette von beſonderen Umſtänden und Thaten weiter, als es ſich nicht beſtimmen läßt, was alles von Zuſtänden und ſonſtigen Einzelheiten darein eintreten und als damit zuſammenhängend angeſehen werden ſoll. Nimmt man nur auf dieſe Reihenfolge Rückſicht, dann freilich läßt ſich ein Epos nach rückwärts und vorwärts immer fortſingen, und giebt außerdem zu Einſchiebſeln die ſtets offenſtehende Gelegenheit. Solche Reihenfolge aber macht gerade das Proſaiſche aus. Um ein Beiſpiel anzuführen, ſo haben die cykliſchen Dichter bei den Griechen den ganzen Umkreis des trojaniſchen Krieges beſungen, und deshalb da fortgefahren, wo Homer aufhört, und vom Ei der Leda wieder angefangen, doch eben um deswegen ſchon ſind ſie, den homeriſchen Gedichten gegenüber, proſaiſcher geworden. Ebenſowenig, wie ich bereits oben ſagte, kann ein Individuum als ſolches den alleinigen Mittelpunkt abgeben, weil von dieſem die mannigfaltigſten Ereigniſſe ausgehn, und demſelben begegnen können, ohne untereinander irgend als Begebenheiten in Zuſammenhang zu ſtehn. Wir haben uns daher nach einer anderen Art der Einheit umzublicken. In dieſer Hin-

ſicht müſſen wir kurz den Unterſchied zwiſchen einem bloßen Geſchehen und zwiſchen einer beſtimmten Handlung, welche epiſch erzählt die Form der Begebenheit annimmt, feſtſtellen. Ein bloßes Geſchehen iſt ſchon die Außenſeite und Realität jedes menſchlichen Thuns zu nennen, ohne daß darin die Ausführung eines beſonderen Zweckes zu liegen braucht, überhaupt jede äußere Veränderung in der Geſtalt und Erſcheinung deſſen, was da iſt. Wenn der Blitz einen Menſchen erſchlägt, ſo iſt dieß ein bloßes Geſchehen, ein äußerer Vorfall; in der Eroberung einer feindlichen Stadt aber liegt mehr, die Erfüllung nämlich eines beabſichtigten Zweckes. Solch ein in ſich ſelbſt beſtimmter Zweck nun, wie die Befreiung des heiligen Landes von dem Joche der Sarazenen und Heiden, oder beſſer noch die Befriedigung eines beſonderen Triebes, wie z. B. der Zorn des Achilles, muß in Geſtalt epiſcher Begebenheit die zuſammenhaltende Einheit der Epopoee bilden, inſofern nur das vom Dichter erzählt wird, was von dieſem ſelbſtbewußten Zwecke oder dem beſtimmten Triebe die eigene Wirkung iſt, und ſich deshalb mit ihm zu einer in ſich geſchloſſenen Einheit abrundet. Handeln und ſich durchſetzen aber kann nur der Menſch, ſo daß von dieſer Seite her das mit dem Zweck und Trieb verwachſene Individuum an der Spitze ſteht. Tritt nun ferner die Handlung und Befriedigung des ganzen Heldencharakters, aus welchem Zweck und Trieb herfließen, nur unter ganz beſtimmten Situationen und Veranlaſſungen heraus, welche zu einem weiten Zuſammenhange rückwärts auseinandergehn, und hat die Ausführung des Zweckes wiederum nach vorwärts mancherlei Folgen, ſo ergeben ſich hieraus allerdings für die beſtimmte Handlung einer Seits mannigfaltige Vorausſetzungen, und anderer Seits vielfache Nachwirkungen, welche aber mit der Beſtimmtheit gerade dieſes dargeſtellten Zweckes in keinem näheren poetiſchen Zuſammenhange ſtehn. In dieſem Sinne hat z. B. der Zorn des Achilles auf den Raub der Helena oder das Urtheil des Paris, obſchon das Eine

dem Anderen als Vorausſetzung vorangegangen war, ebenſowenig Bezug, als auf die wirkliche Eroberung Troja's. Wenn daher behauptet wird, die Iliade habe weder einen nothwendigen Anfang noch den gehörigen Schluß, ſo liegt hierin nur der Mangel an der beſtimmten Einſicht, daß es der Zorn des Achilles ſey, der in der Iliade beſungen werden, und deshalb den Einheitspunkt liefern ſolle. Faßt man dagegen die Geſtalt des Achilles feſt in's Auge, und ſtellt ſie in ihrem durch Agamemnon aufgeregten Zorne als den Zuſammenhalt des Ganzen auf, ſo iſt Anfang und Ende nicht ſchöner zu erfinden. Denn die unmittelbare Veranlaſſung dieſes Zorns macht, wie ich ſchon ſagte, den Beginn, während die Folgen deſſelben in dem weiteren Verlauf enthalten ſind. Hiegegen hat ſich zwar die Meinung geltend zu machen verſucht, daß dann die letzten Geſänge unnütz ſeyen, und ebenſogut hätten fortbleiben mögen. Dieſe Anſicht aber erweiſt ſich dem Gedichte gegenüber als durchaus unhaltbar, denn wie das Verweilen bei den Schiffen und Abſtehen vom Kampf bei Achilles ſelbſt nur eine Folge iſt ſeines unwilligen Zornes, und ſich an dieſe Thatloſigkeit der bald errungene Vortheil der Troer über das Heer der Griechen, ſowie der Kampf und Tod des Patroklus knüpft, ſo iſt auch mit dieſem Fall ſeines tapferen Freundes die Klage und Rache des edlen Achilles und ſein Sieg über Hektor eng verbunden. Glaubt man aber, mit dem Tode ſchon ſey alles aus, und jetzt könne man weglaufen, ſo bezeugt dieß nichts, als eine Rohheit der Vorſtellung. Mit dem Tode iſt nur die Natur fertig, nicht der Menſch, nicht die Sitte und Sittlichkeit, welche für die gefallenen Helden die Ehre der Beſtattung fordert. So fügen ſich allem Bisherigen die Spiele an Patroklus Grabe, die erſchütternden Bitten des Priamus, die Verſöhnung des Achilles, der dem Vater den Leichnam des Sohns zurückgiebt, damit auch dieſem die Ehre der Todten nicht fehle, zum ſchönſten Abſchluſſe befriedigend an.

γγ) Indem wir nun aber eine bestimmte aus bewußten Zwecken oder Heldentrieben hervorgegangene individuelle Handlung in der angeführten Weise zu dem machen wollen, worin das epische Ganze die Haltpunkte für seinen Zusammenhang und seine Abrundung finden soll, so kann es scheinen, daß wir dadurch die epische Einheit allzunahe gegen die dramatische hinrücken. Denn auch im Drama macht eine aus selbstbewußtem Zweck und Charakter entsprungne besondere Handlung und deren Konflikt den Mittelpunkt aus. Um deshalb nicht beide Dichtarten, die epische und dramatische, wenn auch nur scheinbar zu verwechseln, will ich ausdrücklich noch einmal auf das wieder zurückweisen, was ich früher schon über den Unterschied von Handlung und Begebenheit gesagt habe. Außerdem beschränkt sich das epische Interesse nicht nur auf diejenigen Charaktere, Zwecke und Situationen, welche in der besonderen Handlung als solcher, deren Verlauf das Epos erzählt, begründet sind, sondern diese Handlung findet den weiteren Anlaß zu ihrer Kollision und Lösung sowie ihren ganzen Vorgang nur innerhalb einer nationalen Gesammtheit und deren substantiellen Totalität, welche nun auch ihrerseits das volle Recht hat, eine Mannigfaltigkeit von Charakteren, Zuständen und Ereignissen mit in die Darstellung hineintreten zu lassen. In dieser Rücksicht liegt die Abrundung und Ausgestaltung des Epos nicht nur in dem besonderen Inhalt der bestimmten Handlung, sondern ebensosehr in der Totalität der Weltanschauung, deren objektive Wirklichkeit sie zu schildern unternimmt, und die epische Einheit ist in der That erst dann vollendet, wenn die besondere Handlung einer Seits für sich beschlossen, anderer Seits aber in ihrem Verlaufe auch die in sich totale Welt, in deren Gesammtkreis sie sich bewegt, in voller Totalität zur Anschauung gebracht ist, und beide Hauptsphären dennoch in lebendiger Vermittelung und ungestörter Einheit bleiben.

Dieß sind die wesentlichsten Bestimmungen, welche sich in der Kürze in Betreff auf das eigentliche Epos hinstellen lassen.

Dieſelbe Form der Objektivität nun aber iſt auf andere Gegenſtände angewendet worden, deren Gehalt nicht die wahre Bedeutung echter Objektivität in ſich trägt. Mit dergleichen Nebenarten kann man den Theoretiker in Verlegenheit ſetzen, wenn von ihm verlangt wird, er ſolle Eintheilungen machen, worein alle Gedichte, — und Gedicht ſey auch alles das, was dieſen Halbarten zuzurechnen iſt — ohne Unterſchied paßten. In eine wahrhafte Eintheilung jedoch kann nur das Platz gewinnen, was einer Begriffsbeſtimmung gemäß iſt; was ſich dagegen unvollkommen an Inhalt oder an Form oder an Beiden zugleich erweiſt, läßt ſich, weil es eben nicht iſt, wie es ſeyn ſoll, nur ſchlecht unter den Begriff, d. h. unter die Beſtimmung bringen, wie die Sache ſeyn ſoll, und der Wahrheit nach wirklich iſt. Von dergleichen untergeordneten Nebenzweigen des eigentlich Epiſchen will ich deshalb zum Schluſſe nur noch Anhangsweiſe Einiges beifügen.

Vor allem gehört hieher die Idylle in dem modernen Sinne des Worts, in welchem ſie von allen tieferen allgemeinen Intereſſen des geiſtigen und ſittlichen Lebens abſieht, und den Menſchen in ſeiner Unſchuld darſtellt. Unſchuldig leben heißt hier aber nur: von Nichts wiſſen, als von Eſſen und Trinken, und zwar von ſehr einfachen Speiſen und Getränken, zum Exempel von Ziegenmilch, Schafmilch und zur Noth höchſtens von Kuhmilch, von Kräutern, Wurzeln, Eicheln, Obſt, Käſe aus Milch, — Brodt, glaube ich, iſt ſchon nicht mehr recht idylliſch, — doch muß Fleiſch ſchon eher erlaubt ſeyn, denn ganz werden die idylliſchen Schäfer und Schäferinnen ihr Vieh doch nicht den Göttern haben opfern wollen. Ihre Beſchäftigung nun beſteht darin, dieſem lieben Vieh mit dem treuen Hunde den ganzen lieben Tag lang aufzupaſſen, für Speiſe und Trank zu ſorgen, und nebenher mit ſo vieler Sentimentalität als möglich ſolche Empfindungen zu hegen und zu pflegen, welche dieſen Zuſtand der Ruhe und Zufriedenheit nicht ſtören, d. h. in ihrer Art fromm

und zahm zu seyn, auf der Schalmey, der Rohrpfeife u. s. f. zu blasen, oder sich etwas vorzusingen und vornehmlich einander in größter Zartheit und Unschuld lieb zu haben. — Die Griechen dagegen hatten in ihren plastischen Darstellungen eine lustigere Welt, das Gefolge des Bacchus, Satyrn, Faunen, welche, harmlos um einen Gott bemüht, die thierische Natur in einer ganz anderen Lebendigkeit und Wahrheit zu menschlichem Frohsinn steigern, als jene prätensiöse Unschuld, Frömmigkeit und Leerheit. Derselbe Kern lebendiger Anschauung bei frischen Vorbildern nationaler Zustände läßt sich auch noch in den griechischen Bukolikern, in Theokrit z. B. erkennen, sey es nun, daß er sich bei wirklichen Situationen des Fischer- und Hirtenlebens verweilt, oder die Ausdrucksweise dieser oder ähnlicher Kreise auch auf weitere Gegenstände überträgt, und dergleichen Lebensbilder nun entweder episch schildert, oder in lyrischer und äußerlich dramatischer Form behandelt. Kahler schon ist Virgil in seinen Eclogen, am langweiligsten aber Geßner, so daß ihn wohl niemand heutigen Tags mehr liest, und es nur zu verwundern ist, daß die Franzosen jemals soviel Geschmack an ihm gefunden haben, daß sie ihn für den höchsten deutschen Dichter halten konnten. Doch mag wohl einer Seits ihre Empfindsamkeit, welche das Gewühl und die Verwickelungen des Lebens floh, und dennoch irgend eine Bewegung verlangte, anderer Seits die vollkommene Ausleerung von allen wahren Interessen, so daß die sonstigen störenden Verhältnisse unserer Bildung nicht eintraten, das Ihrige zu dieser Vorliebe beigetragen haben,

Nach einer anderen Seite lassen sich zu diesen Zwitterarten die halb beschreibenden, halb lyrischen Gedichte zählen, wie sie bei den Engländern beliebt waren, und hauptsächlich die Natur, die Jahreszeiten u. s. f. zum Gegenstand nehmen. Auch die mannigfaltigen Lehrgedichte, Kompendien der Physik, Astronomie, Medicin, des Schachspiels, der Fischerei, Jagd, Kunst zu lieben mit prosaischem Inhalt in dichterisch verzierender Einfassung, wie

ſie ſchon in der ſpäteren griechiſchen Poeſie und dann bei den Römern, und neuerdings vornehmlich bei den Franzoſen ſehr kunſtreich ſind ausgearbeitet worden, gehören in dieſes Bereich. Sie können gleichfalls, des epiſchen allgemeinen Tones ungeachtet, leicht in die lyriſche Behandlung herübergezogen werden.

Poetiſcher freilich, doch ohne feſten Gattungsunterſchied, ſind die Romanzen und Balladen, Produkte des Mittelalters und der modernen Zeit, dem Inhalte nach zum Theil epiſch, der Behandlung nach dagegen meiſt lyriſch, ſo daß man ſie bald der einen bald der anderen Gattung zurechnen möchte.

Ganz anders verhält es ſich dagegen mit dem Roman, der modernen bürgerlichen Epopöe. Hier tritt einer Seits der Reichthum und die Vielſeitigkeit der Intereſſen, Zuſtände, Charaktere, Lebensverhältniſſe, der breite Hintergrund einer totalen Welt, ſowie die epiſche Darſtellung von Begebenheiten vollſtändig wieder ein. Was jedoch fehlt, iſt der urſprünglich poetiſche Weltzuſtand, aus welchem das eigentliche Epos hervorgeht. Der Roman im modernen Sinne ſetzt eine bereits zur Proſa geordnete Wirklichkeit voraus, auf deren Boden er ſodann in ſeinem Kreiſe, ſowohl in Rückſicht auf die Lebendigkeit der Begebniſſe, als auch in Betreff der Individuen und ihres Schickſals, der Poeſie, ſoweit es bei dieſer Vorausſetzung möglich iſt, ihr verlorenes Recht wieder erringt. Eine der gewöhnlichſten und für den Roman paſſendſten Kolliſionen iſt deshalb der Konflikt zwiſchen der Poeſie des Herzens und der entgegenſtehenden Proſa der Verhältniſſe, ſo wie dem Zufalle äußerer Umſtände; ein Zwieſpalt, der ſich entweder tragiſch und komiſch löſt, oder ſeine Erledigung darin findet, daß einer Seits die der gewöhnlichen Weltordnung zunächſt widerſtrebenden Charaktere das Echte und Subſtantielle in ihr anerkennen lernen, mit ihren Verhältniſſen ſich ausſöhnen, und wirkſam in dieſelben eintreten, anderer Seits aber von dem, was ſie wirken und vollbringen, die proſaiſche Geſtalt abſtreifen, und dadurch eine der Schönheit und Kunſt

verwandte und befreundete Wirklichkeit an die Stelle der vorgefundenen Prosa setzen. — Was die Darstellung angeht, so fordert auch der eigentliche Roman wie das Epos die Totalität einer Welt- und Lebensanschauung, deren vielseitiger Stoff und Gehalt innerhalb der individuellen Begebenheit zum Vorschein kommt, welche den Mittelpunkt für das Ganze abgiebt. In Bezug auf das Nähere jedoch der Auffassung und Ausführung muß dem Dichter hier um so mehr ein großer Spielraum gestattet seyn, je weniger er es zu vermeiden vermag, auch die Prosa des wirklichen Lebens mit in seine Schilderungen hineinzuziehn, ohne dadurch selber im Prosaischen und Alltäglichen stehn zu bleiben.

3. Die Entwickelungsgeschichte der epischen Poesie.

Blicken wir auf die Art und Weise zurück, in welcher wir die übrigen Künste betrachtet haben, so faßten wir die verschiedenen Stufen des bauenden Kunstgeistes von Hause aus in ihrer historischen Entwickelung der symbolischen, klassischen und romantischen Architektur auf. Für die Skulptur dagegen stellten wir die mit dem Begriff dieser klassischen Kunst schlechthin zusammenfallende griechische Skulptur als den eigentlichen Mittelpunkt hin, aus welchem wir die besonderen Bestimmungen entwickelten, so daß wir der specielleren historischen Betrachtung nur eine geringe Ausdehnung zu geben nöthig hatten. Der ähnliche Fall trat in Ansehung ihres romantischen Kunstcharakters für die Malerei ein, welche sich jedoch dem Begriffe ihres Inhaltes und dessen Darstellungsform nach zu einer gleichmäßig wichtigen Entwickelung unterschiedener Völker und Schulen auseinanderbreitet, so daß hier reichhaltigere historische Bemerkungen nothwendig wurden. Dieselbe Forderung hätte sich dann auch bei der Musik geltend machen lassen; da mir jedoch für die Geschichte dieser Kunst ebensosehr brauchbare fremde Vorarbeiten als eine genauere eigene Bekanntschaft abgingen, so blieb mir nichts übrig, als einzelne historische Andeutungen gelegentlich einzuschalten.

Was nun unseren jetzigen Gegenstand, die epische Poesie, betrifft, so geht es damit ohngefähr wie mit der Skulptur. Die Darstellungsweise dieser Kunst verzweigt sich zwar zu allerlei Arten und Nebenarten und dehnt sich über viele Zeiten und Völker aus, in ihrer vollständigen Gestalt jedoch haben wir sie als das eigentliche Epos kennen lernen, und die kunstgemäßeste Wirklichkeit dieser Gattung bei den Griechen gefunden. Denn das Epos hat überhaupt mit der Plastik der Skulptur und deren Objektivität, im Sinne sowohl des substantiellen Gehalts als auch der Darstellung in Form realer Erscheinung, die meiste innere Verwandtschaft, so daß wir es nicht als zufällig ansehn dürfen, daß auch die epische Poesie wie die Skulptur bei den Griechen gerade in dieser ursprünglichen, nicht übertroffenen Vollendung hervorgetreten ist. Diesseits und jenseits nun aber dieses Kulminationspunktes liegen noch Entwickelungsstufen, welche nicht etwa untergeordneter und geringer Art, sondern für das Epos nothwendig sind, da der Kreis der Poesie alle Nationen in sich einschließt, und das Epos gerade den substantiellen Kern des Volksgehaltes zur Anschauung bringt, so daß hier die weltgeschichtliche Entwickelung von größerer Wichtigkeit wird als in der Skulptur.

Wir können deshalb für die Gesammtheit der epischen Dichtkunst und näher der Epopöe wesentlich die drei Hauptstufen unterscheiden, welche überhaupt den Entwickelungsgang der Kunst ausmachen:

erstens nämlich das orientalische Epos, das den symbolischen Typus zu seinem Mittelpunkte hat;

zweitens das klassische Epos der Griechen und dessen Nachbildung bei den Römern;

drittens endlich die reichhaltige und vielseitige Entfaltung der episch-romantischen Poesie innerhalb der christlichen Völker, welche zunächst jedoch in ihrem germanischen Heidenthum auftreten, während von der anderen Seite her, außerhalb der ei-

gentlich mittelaltrigen Rittergedichte, das Alterthum wieder in einem anderen Kreise Theils als allgemeines Bildungsmittel zur Reinigung des Geschmacks und der Darstellung, Theils direkter als Vorbild benutzt wird, bis sich zuletzt der Roman an die Stelle des eigentlichen Epos setzt.

Gehen wir nun zur Erwähnung der einzelnen epischen Kunstwerke über, so kann ich jedoch hier nur das Wichtigste herausheben, und überhaupt dieser ganzen Betrachtung nur den Raum und den Werth eines flüchtig skizzirenden Ueberblicks geben wollen.

a) Bei den Morgenländern ist, wie wir schon sahen, einer Seits die Dichtkunst überhaupt ursprünglicher, weil sie der substantiellen Weise der Anschauung und dem Aufgehen des einzelnen Bewußtseyns in das eine Ganze noch näher bleibt, so daß sich andrer Seits, in Rücksicht auf die besonderen Gattungen der Poesie, das Subjekt nicht zu der Selbstständigkeit des individuellen Charakters, der Zwecke und Kollisionen herausarbeiten kann, welche für die echte Ausbildung der dramatischen Poesie schlechthin erforderlich ist. Das Wesentlichste, was wir deshalb hier antreffen, beschränkt sich außer einer lieblichen, duftreichen und zierlichen oder zu dem einen unaussprechbaren Gott sich erhebenden Lyrik, auf Gedichte, welche zur epischen Gattung gerechnet werden müssen. Dessenungeachtet begegnen wir eigentlichen Epopoeen nur bei den Indern und Persern, doch bei diesen nun auch in kolossalem Maßstabe.

α) Die Chinesen dagegen besitzen kein nationales Epos. Denn der prosaische Grundzug ihrer Anschauung, welche selbst den frühesten Anfängen der Geschichte die nüchterne Form einer prosaisch geregelten historischen Wirklichkeit giebt, sowie die für eigentliche Kunstgestaltung unzugänglichen religiösen Vorstellungen setzen sich dieser höchsten epischen Gattung von Hause aus als unübersteigbares Hinderniß in den Weg. Was wir aber als Ersatz reichlich ausgebildet finden, sind spätere kleine Erzählungen und weitausgesponnene Romane, welche uns durch die klare Anschau-

lichkeit aller Situationen, und genaue Darlegung privater und öffentlicher Verhältniſſe, durch die Mannigfaltigkeit, Feinheit, ja häufig durch die reizende Zartheit beſonders der weiblichen Charaktere, ſowie durch die ganze Kunſt dieſer in ſich abgerundeten Werke in Erſtaunen bringen müſſen.

β) Eine völlig entgegengeſetzte Welt eröffnet ſich uns in den indiſchen Epopoeen. Schon die frühſten religiöſen Anſchauungen, nach dem Wenigen zu urtheilen, was bis jetzt aus den Veda's bekannt geworden iſt, enthalten einen fruchtbaren Keim für eine epiſch darſtellbare Mythologie, die ſich denn auch, verzweigt mit menſchlichen Heldenthaten, ſchon viele Jahrhunderte vor Chriſtus, — denn die chronologiſchen Angaben ſind noch ſehr ſchwankend, — zu wirklichen Epopoeen ausgebildet hat, welche jedoch halb noch auf dem rein religiöſen, und halb erſt auf dem Standpunkte freier Poeſie und Kunſt ſtehen. Beſonders die beiden berühmteſten dieſer Gedichte, der Ramajana und Maha-Bharata, legen uns die Weltanſchauung der Inder in der ganzen Pracht und Herrlichkeit, Verwirrung, phantaſtiſchen Unwahrheit und Zerfloſſenheit, und ebenſo umgekehrt in der ſchwelgenden Lieblichkeit und den individuellen feinen Zügen der Empfindung und des Gemüths dieſer geiſtigen Pflanzennaturen dar. Sagenhafte menſchliche Thaten erweitern ſich zu Handlungen der inkarnirten Götter, deren Thun nun unbeſtimmt zwiſchen göttlicher und menſchlicher Natur ſchwebt, und die individuelle Begrenztheit der Geſtalten und Thaten in's Maaßloſe auseinandertreibt; die ſubſtantiellen Grundlagen des Ganzen ſind von der Art, daß die abendländiſche Weltanſchauung, wenn ſie ſich nicht die höheren Forderungen der Freiheit und Sittlichkeit aufzugeben entſchließt, ſich darin weder zurecht finden, noch damit ſympathiſiren kann; die Einheit der beſonderen Theile iſt von großer Lockerheit, und die weitſchichtigſten Epiſoden treten mit Göttergeſchichten, Erzählungen von aſcetiſchen Bußübungen und der dadurch errungenen Macht, ausgeſponnenen Explikatio-

nen über philosophische Lehren und Systeme, sowie mit sonstigem vielseitigem Inhalt so sehr aus dem Zusammenhange des Ganzen heraus, daß man sie hin und wieder als spätere Anfügung ansprechen muß; immer aber zeugt der Geist, dem diese großartigen Gedichte entsprungen sind, von einer Phantasie, welche nicht nur der prosaischen Ausbildung vorangegangen, sondern überhaupt zu dem Verstande prosaischer Besonnenheit schlechthin unfähig ist, und die Grundrichtungen des indischen Bewußtseyns als eine an sich totale Weltzusammenfassung in ursprünglicher Poesie zu gestalten vermochte. Die späteren Epen dagegen, welche im engeren Sinne des Worts Purana's, d. i. Gedichte der Vorzeit heißen, scheinen mehr in der ähnlichen Weise, die wir in den nachhomerischen kyklischen Dichtern wiederfinden, alles was zum Mythenkreise eines bestimmten Gottes gehört, prosaischer und trockner aneinanderzureihn, und von der Welt- und Götterentstehung aus in weitem Verlauf bis zu den Genealogieen menschlicher Helden und Fürsten herabzusteigen. Zuletzt dann endlich verflüchtigt sich auf der einen Seite der epische Kern der alten Mythen zu dem Duft und der künstlichen Zierlichkeit der äußeren poetischen Form und Diktion, während auf der anderen Seite die sich in Wundern träumerisch ergehende Phantasie zu einer Fabelweisheit wird, welche Moral und Lebensklugheit zu lehren zur vornehmlichsten Aufgabe erhält.

γ) In einem dritten Kreise der orientalisch-epischen Dichtkunst können wir die Hebräer, Araber und Perser nebeneinanderstellen.

αα) Die Erhabenheit der jüdischen Phantasie hat zwar in ihrer Vorstellung von der Schöpfung, in den Geschichten der Erzväter, der Wanderschaft durch die Wüste, der Eroberung Kanaan's und in dem weiteren Verlauf nationaler Begebenheiten, bei der markigen Anschaulichkeit und naturwahren Auffassung, viele Elemente ursprünglicher epischer Poesie, doch waltet hier sosehr das religiöse Interesse vor, daß es, statt zu eigent-

lichen Epopoeen, Theils nur zu religiös poetischer Sagengeschichte und Historie, Theils nur zu didaktisch religiösen Erzählungen kommt.

ββ) Von Hause aus aber poetischer Natur und von früh an wirkliche Dichter sind die Araber. Schon die lyrisch erzählenden Heldenlieder, die Moallakat, welche zum Theil aus dem letzten Jahrhundert vor dem Propheten stammen, schildern bald in abgerissen springender Kühnheit und prahlendem Ungestüm, bald in besonnenerer Ruhe und sanfter Weichheit die ursprünglichen Zustände der noch heidnischen Araber; die Stammehre, die Gluth der Rache, die Gastfreundschaft, Liebe, Lust an Abentheuern, die Wohlthätigkeit, Trauer, Sehnsucht, in ungeschwächter Kraft und in Zügen, welche an den romantischen Charakter der spanischen Ritterlichkeit erinnern können. Dieß zuerst ist im Orient eine wirkliche Poesie, ohne Phantasterei oder Prosa, ohne Mythologie, ohne Götter, Dämonen, Genien, Feen und das sonstige orientalische Wesen, sondern mit gediegenen, selbstständigen Gestalten, und wenn auch seltsam, wunderlich und spielend in Bildern und Vergleichen, doch aber menschlich real und fest in sich beschlossen. Die Anschauung einer ähnlichen Heldenwelt geben uns auch noch die später gesammelten Gedichte der Hamasa; sowie des noch nicht edirten Divans der Hudsiliten. Nach den weithin ausgedehnten erfolgreichen Eroberungen der muhamedanischen Araber verwischt sich jedoch nach und nach dieser ursprüngliche Heldencharakter, und macht in dem Verlauf der Jahrhunderte im Gebiete der epischen Poesie Theils lehrreichen Fabeln und heitern Weisheitssprüchen, Theils jenen mährchenhaften Erzählungen Platz, wie wir sie in „Tausend und eine Nacht" finden, oder jenen Abentheuereien, von denen uns Rückert durch seine Uebersetzung der mit Wortklängen und Reimen, Sinn und Bedeutung gleich witzig und künstlich spielenden Makamen des Hariri eine höchst denkenswerthe Anschauung verschafft hat.

γγ) Die Blüthe der perſiſchen Poeſie fällt umgekehrt in die Zeit ihrer ſchon zu einer neuen Bildung durch den Muhamedanismus umgewandelten Sprache und Nationalität. Doch begegnen wir hier gleich im Beginne dieſer ſchönſten Blüthezeit einem epiſchen Gedichte, das wenigſtens dem Stoffe nach in die fernſte Vergangenheit der altperſiſchen Sagen und Mythen zurückgreift, und ſeine Erzählung durch das heroiſche Zeitalter hindurch bis zu den letzten Tagen der Saſſaniden herüberführt. Dieß umfangreiche Werk iſt das aus dem Baſtanameh entſtandene Shahnameh des Firduſi, des Gärtnersſohnes aus Tus. Eine eigentliche Epopoee jedoch dürfen wir auch dieſes Gedicht nicht nennen, da es keine individuell umſchloſſene Handlung zum Mittelpunkte macht. Bei dem Wechſel der Jahrhunderte fehlt es an einem feſten Koſtüm in Rückſicht auf Zeit und Lokal, und beſonders die älteſten mythiſchen Geſtalten, und trüben verworrenen Traditionen ſchweben in einer phantaſtiſchen Welt, bei deren unbeſtimmteren Darſtellung wir oft nicht wiſſen, ob wir es mit Perſonen oder ganzen Stämmen zu thun haben, während dann auf der anderen Seite wieder wirkliche hiſtoriſche Figuren auftreten. Als Muhamedaner war der Dichter wohl freier in Handhabung ſeines Stoffes, doch gerade in dieſer Freiheit mangelt ihm das Feſte der individuellen Gebilde, das die urſprünglichen Heldenlieder der Araber auszeichnet, und bei dem weiten Abſtande von der längſtverſunkenen Sagenwelt geht ihm zugleich jener friſche Hauch unmittelbarer Lebendigkeit ab, der dem nationalen Epos ſchlechthin nothwendig iſt. — In dem weiteren Verfolge breitet ſich die epiſche Kunſt der Perſer Theils über Liebesepopoeen von großer Weiche und vieler Süßigkeit aus, durch welche Niſami vornehmlich ſich berühmt machte, Theils nimmt ſie in ihrer reichen Lebenserfahrung eine Wendung gegen das Didaktiſche hin, worin der weitgereiſte Saadi Meiſter war, und vertieft ſich endlich zu jener pantheiſtiſchen Myſtik, die Dſchelaleddin Rumi

in Geſchichten und Legendenartigen Erzählungen u. ſ. f. lehrt und empfiehlt.

Mit dieſen kurzen Andeutungen muß ich es hier genug ſeyn laſſen.

b) Die Poeſie der Griechen und Römer nun zweitens führt uns erſt in die wahrhaft epiſche Kunſtwelt ein.

α) Zu ſolchen Epopoeen gehören vor Allem diejenigen, welche ich ſchon oben an die Spitze ſtellte, die homeriſchen.

αα) Jedes dieſer Gedichte iſt, — was man auch ſagen mag, — in ſich ſo vollendet, ein ſo beſtimmtes, ſo feinſinniges Ganzes, daß gerade die Meinung, ſie ſeyen beide nur ſo von einzelnen Rhapſoden fortgeſungen und fortgeſetzt, für mich dieſen Werken nur das richtige Lob ertheilt, daß ſie in ihrem ganzen Tone der Darſtellung ſchlechthin national und ſachlich, und ſelbſt in ihren einzelnen Theilen ſo abgerundet ſeyen, daß jeder derſelben für ſich als ein Ganzes erſcheinen könne. — Wenn im Orient das Subſtantielle und Allgemeine der Anſchauung noch die Individualität der Charaktere und ihrer Zwecke und Begebenheiten ſymboliſch oder didaktiſch verzehrt, und dadurch auch die Gliederung und Einheit des Ganzen unbeſtimmter und loſer läßt, ſo finden wir die Welt dieſer Gedichte zum erſtenmale auf der ſchönen Schwebe zwiſchen den allgemeinen Lebensgrundlagen der Sittlichkeit in Familie, Staat und religiöſem Glauben, und der individuellen Beſonderheit des Charakters; in dem ſchönen Gleichgewicht zwiſchen Geiſt und Natur, zweckvoller Handlung und äußerem Geſchehen, nationaler Baſis der Unternehmungen, und einzelnen Abſichten und Thaten, und wenn auch die individuellen Helden in ihrer freien lebendigen Bewegung vorzuherrſchen ſcheinen, ſo iſt dieſe doch wieder durch die Beſtimmtheit der Zwecke und den Ernſt des Schickſals ſo ermäßigt, daß die ganze Darſtellung auch für uns noch als das Höchſte gelten muß, was wir im Kreiſe des Epos genießen und lieben können. Denn ſelbſt die Götter, welche dieſen urſprünglich menſchlichen, tapferen,

rechtlichen, edlen Helden widerstreiten oder ihnen beistehn, müssen wir ihrer Bedeutung nach anerkennen, und in der Gestalt ihres Erscheinens durch die volle Naivetät der ihre eigenen menschlichen Göttergebilde ebenso heiter wieder belächelnden Kunst befriedigt seyn.

ββ) Die nachfolgenden kyklischen Dichter jedoch treten aus dieser echt epischen Darstellung mehr und mehr hinaus, indem sie auf der einen Seite die Totalität der nationalen Weltanschauung mehr in deren besondere Sphären und Richtungen zerlegen, und auf der anderen, statt der poetischen Einheit und Abgeschlossenheit einer individuellen Handlung, mehr nur an der Vollständigkeit der Ereignisse vom Ursprung bis zum Ende der Begebenheit, oder an der Einheit der Person festhalten, und die epische Poesie in selbst schon historischer Tendenz der Geschichtsschreibung der Logographen entgegenführen.

γγ) Die spätere epische Poesie nach der Zeit Alexander's endlich wendet sich Theils dem engeren bukolischen Kreise zu, Theils bringt sie es nur zu mehr gelehrteren und künstlichen als eigentlich poetischen Epopoeen, sowie zu Lehrgedichten, welche wie diese ganze Sphäre der ursprünglichen unbefangenen Frische und Beseelung in steigendem Grade entbehren.

β) Dieser Charakterzug, mit dem das griechische Epos endet, ist nun zweitens bei den Römern von Hause aus herrschend. Eine epische Bibel, wie die homerischen Gedichte, suchen wir deshalb hier vergebens, wie sehr man sich auch in neuester Zeit die älteste römische Geschichte in nationale Epopoeen aufzulösen bemüht hat. Dagegen macht sich früh bereits neben dem eigentlichen Kunstepos, als dessen schönstes Produkt die Aeneide stehn bleibt, das historische Epos und das Lehrgedicht zu dem Beweise geltend, daß es den Römern hauptsächlich anstand, die halb schon prosaischen Gebiete der Poesie auszubilden, wie denn auch besonders die Satyre bei ihnen als heimische Gattung zur Vollendung kam.

c) So konnte denn ein neuer Hauch und Geist in die epische Poesie nur durch die Weltanschauung und den religiösen Glauben, die Thaten und Schicksale neuer Völkerschaften hereinkommen. Dieß ist bei den Germanen sowohl in ihrer heidnischen Ursprünglichkeit als auch nach ihrer Umwandlung durch das Christenthum, sowie bei den romanischen Nationen in um so reicherer Weise der Fall, je weiter die Verzweigung dieser Völkergruppen wird, und in je mannigfaltigeren Stufenfolgen sich das Prinzip der christlichen Weltanschauung und Wirklichkeit entfaltet. Doch gerade diese vielfache Ausbreitung und Verschlingung stellt einer kurzen Uebersicht große Schwierigkeiten entgegen. Ich will deshalb hier nur der Hauptrichtungen nach folgenden Haltpunkten Erwähnung thun.

α) Zu einer ersten Gruppe können wir alle die poetischen Ueberreste rechnen, welche sich noch aus den vorchristlichen Tagen der neuen Völkerschaften größtentheils durch mündliche Tradition, und deshalb nicht unversehrt, erhalten haben.

Hieher sind vornehmlich die Gedichte zu zählen, die man dem Ossian zuzutheilen pflegt. Obschon englische berühmte Kritiker, wie z. B. Johnson und Shaw, blind genug gewesen sind, sie für ein eigenes Machwerk Macpherson's auszugeben, so ist es doch ganz unmöglich, daß irgend ein heutiger Dichter dergleichen alte Volkszustände und Begebenheiten aus sich selber schöpfen könne, so daß hier nothwendig ursprüngliche Poesieen zu Grunde liegen, wenn sich auch in ihrem ganzen Tone und der Vorstellungs- und Empfindungsweise, welche sich in ihnen ausspricht, im Verlauf so vieler Jahrhunderte Manches ins Moderne hin geändert hat. Denn ihr Alter ist zwar nicht konstatirt, sie mögen aber doch wohl ein tausend oder funfzehn hundert Jahre im Munde, des Volks lebendig geblieben seyn. In ihrer ganzen Haltung erscheinen sie vorherrschend lyrisch: es ist Ossian, der alte erblindete Sänger und Held, der in klagevoller Erinnerung die Tage der Herrlichkeit vor sich aufsteigen läßt; doch obgleich seine Gesänge

von der Wehmuth und Trauer ausgehen, so bleiben sie ebenso ihrem Gehalte nach wiederum episch, denn eben diese Klagen gehen um das, was gewesen ist, und schildern diese jüngst erst vergangene Welt, deren Helden, Liebesabentheuer, Thaten, Züge über Meer und Land, Liebe, Waffenglück, Schicksal und Untergang in so episch-sachlicher, wenn auch durch Lyrik unterbrochener Weise, als wenn etwa bei Homer die Helden, Achill, Odysseus oder Diomed von ihren Thaten, Begebnissen und Schicksalen sprächen. Doch ist die geistige Entwickelung der Empfindung und der ganzen nationalen Wirklichkeit, obschon Herz und Gemüth eine vertiefte Rolle spielen, noch nicht so weit als bei Homer gediehn; besonders fehlt die feste Plastik der Gestalten und die taghelle Klarheit der Veranschaulichung. Denn wir sind schon dem Lokal nach in ein nordisches stürmisches Nebelland verwiesen, mit trübem Himmel und schweren Wolken, auf denen die Geister reiten oder sich auf einsamer Haide in Wolkengestalt kleiden und den Helden erscheinen. — Außerdem sind erst neuerdings noch andere altgälische Bardengesänge entdeckt worden, welche nicht nach Schottland und Irland, sondern nach Wallis in England hindeuten, wo sich der Bardengesang in ununterbrochener Folge fortsetzte, und vieles früh bereits schriftlich aufgezeichnet wurde. In diesen Gedichten ist unter Anderem von Wanderungen nach Amerika die Rede; auch Caesar's geschieht darin Erwähnung, seinem Zuge wird aber die Liebe zu einer Königstochter, die, nachdem er sie in Gallien gesehen, nach England heimgekehrt war, als Grund untergelegt. Als merkwürdige Form will ich nur die Triaden anführen, eine eigene Konstruktion, welche immer in drei Gliedern drei ähnliche Begebenheiten, obschon aus verschiedener Zeit, zusammenstellt.

Berühmter als diese Gedichte endlich sind eines Theils die Heldenlieder der älteren Edda, anderen Theils die Mythen, mit welchen wir zum erstenmal in diesem Kreise neben der Erzählung menschlicher Schicksale auch mannichfache Geschichten von der Entstehung, den Thaten und dem Untergang der Götter an-

treffen. Den hohlen Aufſpreizungen aber, den naturſymboliſchen Grundlagen, die doch wieder in partikulär menſchlicher Geſtalt und Phyſiognomie zur Darſtellung kommen, dem Thor mit ſeinem Hammer, dem Fenriswolf, dem entſetzlichen Methſaufen, überhaupt der Wildheit und trüben Verworrenheit dieſer Mythologie habe ich keinen Geſchmack abgewinnen können. Zwar ſteht uns dieß ganze nordiſche Weſen der Nationalität nach näher, als z. B. die Poeſie der Perſer und des Muhamedanismus überhaupt, doch es unſerer heutigen Bildung als etwas aufdrängen wollen, das auch jetzt noch unſere tiefere heimiſche Mitempfindung in Anſpruch nehmen dürfe und für uns etwas Nationales ſeyn müſſe, dieſer mehrfach gewagte Verſuch heißt ſowohl den Werth jener zum Theil mißgeſtaltigen und barbariſchen Vorſtellungen durchaus überſchätzen, als auch den Sinn und Geiſt unſerer eigenen Gegenwart völlig verkennen.

β) Wenn wir nun zweitens auf die epiſche Poeſie des chriſtlichen Mittelalters einen Blick werfen, ſo haben wir zunächſt vornehmlich diejenigen Werke zu beachten, welche ohne direkteren und durchgreifenden Einfluß der alten Litteratur und Bildung aus dem friſchen Geiſte des Mittelalters und befeſtigten Katholicismus hervorgegangen ſind. In dieſer Rückſicht finden wir die mannigfaltigſten Elemente, welche den Inhalt und die Veranlaſſung zu epiſchen Gedichten abgeben.

αα) Das Erſte, das ich kurz berühren will, ſind jene dem Gehalt nach echt epiſchen Stoffe, die noch ſchlechthin nationale mittelaltrige Intereſſen, Thaten und Charaktere in ſich faſſen. Hier iſt vor allem der Cid zu nennen. Was dieſe Blume nationalen mittelaltrigen Heldenthums den Spaniern galt, das haben ſie epiſch in dem Poema Cid, und dann ſpäter in lieblicherer Vortrefflichkeit in einer Folge von erzählenden Romanzen gezeigt, die Herder in Deutſchland bekannt gemacht hat. Es iſt eine Schnur von Perlen, jedes einzelne Gemälde feſt in ſich gerundet, und doch alle ſo zu einander paſſend, daß ſie ſich zu einem

Ganzen zusammenreihn; durchaus im Sinne und Geist des Ritterthums, aber zugleich national spanisch; reich an Gehalt und voll vielseitiger Interessen in Rücksicht auf Liebe, Ehe, Familienstolz, Ehre, und Herrschaft der Könige im Kampf der Christen gegen die Mauren. Dieß alles ist so episch, so plastisch, daß nur die Sache in ihrem reinen hohen Inhalt, und doch in einem Reichthum der edelsten menschlichen Scenen in einer Entfaltung der herrlichsten Thaten, und zugleich in einem so schönen reizenden Kranze vor uns gebracht wird, daß wir Modernen ihn dem Schönsten des Alterthums an die Seite stellen dürfen.

Dieser wenn auch zersplitterten, doch aber dem Grundtypus nach epischen Romanzenwelt kann das Nibelungenlied ebensowenig als der Iliade und Odyssee an die Seite gesetzt werden. Denn obschon es diesem schätzenswerthen echt germanischen, deutschen Werk nicht an einem nationalen substantiellen Gehalt in Bezug auf Familie, Gattenliebe, Vasallenthum, Dienstreue, Heldenschaft, und an innerer Markigkeit fehlt, so ist doch die ganze Kollision, aller epischen Breite zum Trotz, eher dramatisch tragischer als vollständig epischer Art, und die Darstellung tritt einer Seits ungeachtet ihrer Ausführlichkeit weder zu individuellem Reichthum noch zu wahrhaft lebendiger Anschaulichkeit heraus, anderer Seits verliert sie sich oft ins Harte, Wilde und Grausame, während die Charaktere, wenn sie auch derb und in ihrem Handeln prall erscheinen, doch in ihrer abstrakten Schroffheit mehr rohen Holzbildern ähnlich sehen, als sie der menschlich ausgearbeiteten, geistvollen Individualität der homerischen Helden und Frauen vergleichbar sind.

ββ) Ein zweites Hauptelement bilden die religiösen mittelaltrigen Gedichte, welche sich die Geschichte Christi, der Maria, Apostel, Heiligen und Märtyrer, das Weltgericht u. s. w. zum Inhalt nehmen. Das in sich gediegenste und reichhaltigste Werk aber, das eigentliche Kunstepos des christlichen katholischen Mittelalters, der größte Stoff und das größte Gedicht ist in die-

ſem Gebiete Dante's göttliche Komödie. Zwar können wir auch dieß ſtreng, ja ſyſtematiſch faſt, geregelte Gedicht nicht eine Epopoee im gewöhnlichen Sinne des Worts nennen, denn hiezu fehlt eine auf der breiten Baſis des Ganzen ſich fortbewegende, individuell abgeſchloſſene Handlung, dennoch aber geht gerade dieſem Epos die feſteſte Gliederung und Rundung am wenigſten ab. Statt einer beſonderen Begebenheit hat es das ewige Handeln, den abſoluten Endzweck, die göttliche Liebe in ihrem unvergänglichen Geſchehen und ihren unabänderlichen Kreiſen zum Gegenſtande, die Hölle, das Fegefeuer, den Himmel zu ſeinem Lokal, und ſenkt nun die lebendige Welt menſchlichen Handelns und Leidens, und näher der individuellen Thaten und Schickſale in dieß wechſelloſe Daſeyn hinein. Hier verſchwindet alles Einzelne und Beſondere menſchlicher Intereſſen und Zwecke vor der abſoluten Größe des Endzweckes und Ziels aller Dinge, zugleich aber ſteht das ſonſt Vergänglichſte und Flüchtigſte der lebendigen Welt, objektiv in ſeinem Innerſten ergründet, in ſeinem Werth und Unwerth durch den höchſten Begriff, durch Gott gerichtet, vollſtändig epiſch da. Denn wie die Individuen in ihrem Treiben und Leiden, ihren Abſichten und ihrem Vollbringen waren, ſo ſind ſie hier, für immer, als eherne Bilder verſteinert hingeſtellt. In dieſer Weiſe umfaßt das Gedicht die Totalität des objektivſten Lebens: den ewigen Zuſtand der Hölle, der Läuterung, des Paradieſes, und auf dieſen unzerſtörbaren Grundlagen bewegen ſich die Figuren der wirklichen Welt nach ihrem beſondern Charakter, oder vielmehr, ſie haben ſich bewegt, und ſind nun mit ihrem Handeln und Seyn in der ewigen Gerechtigkeit erſtarrt und ſelber ewig. Wie die homeriſchen Helden für unſere Erinnerungen durch die Muſe dauernd ſind, ſo haben dieſe Charaktere ihren Zuſtand für ſich, für ihre Individualität hervorgebracht, und ſind nicht in unſerer Vorſtellung, ſondern an ſich ſelber ewig. Die Verewigung durch die Mnemoſyne des Dichters gilt hier objektiv als das eigene Urtheil Gottes, in deſ-

sen Namen der kühnste Geist seiner Zeit die ganze Gegenwart und Vergangenheit verdammt oder selig spricht. — Diesem Charakter des für sich schon fertigen Gegenstandes muß auch die Darstellung folgen. Sie kann nur eine Wanderung seyn durch die ein für allemal festen Gebiete, welche, obschon sie mit derselben Freiheit der Phantasie erfunden, ausgestattet und bevölkert sind, mit der Hesiodus und Homer ihre Götter bildeten, dennoch ein Gemälde und einen Bericht des selbst Gesehenen liefern sollen: energisch bewegt, doch plastisch in Qualen starr, schreckensreich beleuchtet, doch durch Dante's eigenes Mitleid klagevoll ermäßigt in der Hölle; milder, aber noch voll und rund herausgearbeitet im Fegefeuer; lichtklar endlich, und immer gestaltenlos gedankenewiger im Paradiese. Das Alterthum blickt zwar in diese Welt des katholischen Dichters herein, doch nur als Leitstern und Gefährte menschlicher Weisheit und Bildung, denn, wo es auf Lehre und Dogma ankommt, führt nur die Scholastik christlicher Theologie und Liebe das Wort.

γγ) Als ein drittes Hauptgebiet, in welchem sich die epische Poesie des Mittelalters bewegt, können wir das Ritterthum angeben, sowohl in seinem weltlichen romantischen Inhalt der Liebesabentheuer und Ehrenkämpfe, als auch in Verzweigung mit religiösen Zwecken als Mystik der christlichen Ritterlichkeit. Die Handlungen und Begebenheiten, welche sich hier durchführen, betreffen keine nationale Interessen, sondern es sind Thaten des Individuums, die nur das Subjekt als solches, wie ich es schon oben, bei Gelegenheit des romantischen Ritterthums geschildert habe, zum Inhalt gewinnen. Dadurch stehn die Individuen freilich in voller Selbstständigkeit auf freien Füßen da, und bilden innerhalb der zu prosaischer Ordnung noch nicht befestigten Weltumgebung ein neues Heroenthum, das jedoch bei seinen Theils religiös phantastischen, Theils nach der weltlichen Seite hin rein subjektiven und eingebildeten Interessen jener substantiellen Realität entbehrt, auf deren Boden die griechischen

Heroen vereint oder vereinzelt kämpfen, siegen oder untergehen. Zu wie mannigfach epischen Darstellungen deshalb auch dieser Inhalt Veranlassung gegeben hat, so führt doch die Abentheuerlichkeit der Situationen, Konflikte und Verwickelungen, welche aus solchem Stoffe hervorgehn können, einer Seits mehr in eine romanzenartige Behandlung, so daß die vielen einzelnen Aventüren sich zu keiner strengeren Einheit zusammenflechten; anderer Seits zum Romanhaften, das sich jedoch hier noch nicht auf der Grundlage einer fest eingerichteten bürgerlichen Ordnung und eines prosaischen Weltlaufs hinbewegt. Dennoch aber begnügt sich die Phantasie nicht damit, ganz außerhalb der sonstigen Wirklichkeit sich ritterliche Heldenfiguren und Abentheuer zu erfinden, sondern knüpft die Thaten derselben an große sagenhafte Mittelpunkte, hervorragende historische Personen, durchgreifende Kämpfe der Zeit, und erhält hiermit im Allgemeinsten wenigstens eine Basis, wie sie für das Epos unentbehrlich ist. Auch diese Grundlagen aber werden meistentheils in's Phantastische wieder herübergezogen, und gewinnen nicht jene klar ausgeführte objektive Anschaulichkeit, durch welche das homerische Epos vor allen anderen sich auszeichnet. Außerdem fällt hier bei der Aehnlichkeit, in welcher Franzosen, Engländer, Deutsche und zum Theil auch Spanier dieselben Stoffe bearbeiten, relativ wenigstens das eigentlich Nationale fort, das bei den Indern, Persern, Griechen, Celten u. s. f. den festen epischen Kern des Inhaltes und der Darstellung ausmachte. — In Bezug auf das Nähere jedoch kann ich mich hier nicht darauf einlassen, einzelne Werke zu charakterisiren und zu beurtheilen, und will deshalb nur die größeren Kreise angeben, in welchen sich, dem Stoffe nach, die wichtigsten dieser Ritterepopoeen hin und her bewegen.

Eine erste Hauptgestalt giebt Karl der Große mit seinen Pairs ab, im Kampfe gegen die Sarazenen und Heiden. In diesem fränkischen Sagenkreise bildet das feudale Ritterthum eine Hauptgrundlage, und verzweigt sich mannigfaltig zu Gedichten,

deren vornehmlichſter Stoff die Thaten irgend eines der zwölf Helden ausmachen, wie z. B. Roland's oder des Doolin von Mainz und Anderer. Beſonders in Frankreich während der Regierung Philipp Auguſt's wurden viele dieſer Epopoeen gedichtet. — Ein zweiter Kreis von Sagen findet ſeinen Urſprung in England, und hat die Thaten des Königs Arthur und der Tafelrunde zum Gegenſtande. Sagengeſchichte, engliſch-normänniſche Ritterlichkeit, Frauendienſt, Vaſallentreue miſchen ſich hier trübe und phantaſtiſch mit allegoriſcher chriſtlicher Myſtik, indem ein Hauptzweck aller Ritterthaten in der Aufſuchung des heiligen Graals beſteht, eines Gefäßes mit dem heiligen Blute Chriſti, um welches ſich die bunteſten Gewebe von Abentheuern erzeugen, bis die ganze Genoſſenſchaft zum Prieſter Johann nach Abyſſinien flüchtet. Dieſe beiden Stoffe fanden ihre reichſte Ausbildung beſonders in Nordfrankreich, England und Deutſchland. — Willkürlicher endlich, von geringerem Gehalt, und mehr in Uebertreibungen ritterlicher Heldenſchaft, in Feerei und fabelhaften Vorſtellungen vom Morgenlande ergeht ſich ein dritter Kreis von Rittergedichten, welche nach Portugal oder Spanien ihrer erſten Entſtehung nach hindeuten, und die weitläufige Familie der Amadis zu Haupthelden haben.

Proſaiſcher zweitens und abſtrakter ſind die großen allegoriſchen Gedichte, wie ſie beſonders in Nordfrankreich im 13ten Jahrhundert beliebt waren, und von denen ich als Beiſpiel nur den bekannten Roman de la Rose anführen will. Ihnen können wir als Gegenſatz die vielfachen Anekdoten und größeren Erzählungen, die ſogenannten fabliaux und contes, zur Seite ſtellen, welchen ihren Stoff mehr aus der Wirklichkeit des Tages hernahmen, und von Rittern, Geiſtlichen, Bürgern der Städte, vor allem Liebes- und Ehebruchsgeſchichten Theils im komiſchen, Theils in tragiſchem Tone, bald in Proſa, bald in Verſen vortrugen; eine Gattung, welche in reinſter Weiſe mit gebildeterem Geiſt Boccaccio zur Vollendung brachte.

Ein letzter Kreis endlich wendet sich mit einer ohngefähren Kenntniß des homerischen und virgilischen Epos und der antiken Sage und Geschichte den Alten zu, und besingt in der unveränderten Weise der Ritterepopoee nun auch die Thaten der trojanischen Helden, die Gründung Rom's durch Aeneas, die Abentheuer Alexander's und dergleichen mehr.

Dieß mag in Betreff auf die epische Poesie des Mittelalters genug seyn.

γ) In einer dritten Hauptgruppe nun, von der ich noch reden will, eröffnet das reichhaltige und nachwirkende Studium der alten Litteratur den Ausgangspunkt für den reineren Kunstgeschmack einer neuen Bildung, in deren Lernen, Aneignen und Verschmelzen sich jedoch häufig jenes ursprüngliche Schaffen vermissen läßt, das wir bei den Indern, Arabern, so wie bei Homer und im Mittelalter bewundern dürfen. Bei der vielseitigen Entwickelung, in welcher von dieser Zeit der wiederauflebenden Wissenschaften und ihres Einflusses auf die Nationallitteraturen ab, die Wirklichkeit sich in Religion, Staatszuständen, Sitten, socialen Verhältnissen u. s. w. fortbildet, ergreift nun auch die epische Poesie sowohl den verschiedenartigsten Inhalt als auch die mannigfaltigsten Formen, deren geschichtlichen Verlauf ich nur kurz auf die wesentlichsten Charakterzüge zurückführen kann. Es lassen sich in dieser Rücksicht folgende Hauptunterschiede herausheben.

αα) Erstens ist es noch das Mittelalter, welches wie bisher die Stoffe für das Epos liefert, obschon dieselben in einem neuen, von der Bildung nach den Alten durchdrungenen Geiste aufgefaßt und dargestellt werden. Hier sind es vornehmlich zwei Richtungen, in welchen die epische Dichtkunst sich thätig erweist.

Auf der einen Seite nämlich führt das vorschreitende Bewußtseyn der Zeit nothwendig dahin, das Willkürliche in den mittelaltrigen Abentheuerlichkeiten, das Phantastische und Ueber-

triebene des Ritterthums, das Formelle in der Selbstständigkeit und subjektiven Vereinzelung der Helden innerhalb einer sich schon zu größerem Reichthum nationaler Zustände und Interessen aufschließenden Wirklichkeit ins Lächerliche zu ziehn, und somit diese ganze Welt, wie sehr das Echte in ihr auch mit Ernst und Vorliebe hervorgehoben bleibt, vom Standpunkte der Komik aus zur Anschauung zu bringen. Als die Gipfelpunkte dieser geistreichen Auffassung des ganzen Ritterwesens habe ich früher bereits (Aesth. Abth. II. p. 213—15.) Ariost und Cervantes hingestellt. Ich will deshalb jetzt nur auf die glänzende Gewandtheit, den Reiz und Witz, die Lieblichkeit und kernige Naivetät aufmerksam machen, mit welcher Ariosto, dessen Gedicht sich noch mitten in den poetischen Zwecken des Mittelalters bewegt, nur versteckter das Phantastische sich durch närrische Unglaublichkeiten scherzhaft in sich selber auflösen läßt, während der tiefere Roman des Cervantes das Ritterthum schon als eine Vergangenheit hinter sich hat, die daher nur als isolirte Einbildung und phantastische Verrücktheit in die reale Prosa und Gegenwart des Lebens hereintreten kann, doch ihren großen und edlen Seiten nach nun auch ebenso sehr wieder über das zum Theil Täppische, Alberne, zum Theil Gesinnungslose und Untergeordnete dieser prosaischen Wirklichkeit hinausragt, und die Mängel derselben lebendig vor Augen führt.

Als des gleich berühmt gewordenen Repräsentanten einer zweiten Richtung will ich nur Tasso's erwähnen. In seinem befreiten Jerusalem sehn wir im Unterschiede des Ariost den großen gemeinsamen Zweck der christlichen Ritterschaft, die Befreiung des heiligen Grabes, diese erobernde Wallfahrt der Kreuzzüge ohne alle und jede Zuthat komischer Laune zum Mittelpunkte erwählt, und nach dem Vorbilde des Homer und Virgil mit Begeisterung, Fleiß und Studium ein Kunstepos zu Stande gebracht, das sich jenen Vorbildern selber sollte an die Seite stellen dürfen. Und allerdings treffen wir hier außer einem

wirklichen, zum Theil auch nationalen heiligen Intereſſe eine Art der Einheit, Entfaltung und Abrundung des Ganzen an, wie wir ſie oben gefordert haben; ebenſo einen ſchmeichelnden Wohlklang der Stanzen, deren melodiſche Worte noch jetzt im Munde des Volkes leben, dennoch aber fehlt es gerade dieſem Gedicht am meiſten an der Urſprünglichkeit, welche es zum Grundbuche einer ganzen Nation machen könnte. Statt daß nämlich, wie es bei Homer der Fall iſt, das Werk, als eigentliches Epos, das Wort für alles findet, was die Nation in ihren Thaten iſt, und dieß Wort in unmittelbarer Einfachheit ein für allemal ausſpricht, erſcheint dieſes Epos als ein Poem d. h. als eine poetiſch gemachte Begebenheit, und vergnügt und befriedigt ſich vornehmlich an der Kunſtbildung der ſchönen, Theils lyriſchen Theils epiſch ſchildernden Sprache und Form überhaupt. Wie ſehr deshalb Taſſo ſich auch in Betreff auf die Anordnung des epiſchen Stoffes Homer zum Muſter genommen hat, ſo iſt es für den ganzen Geiſt der Konception und Darſtellung doch hauptſächlich das Einwirken Virgil's, das wir nicht eben zum Vortheil des Gedichtes hauptſächlich wiedererkennen.

An die genannten großen Epopoeen, welche eine klaſſiſche Bildung zu ihrer Grundlage haben, ſchließt ſich nun drittens die Luſiade des Camoens. Mit dieſem dem Stoffe nach ganz nationalen Werk ſind wir, indem es die kühnen Seethaten der Portugieſen beſingt, dem eigentlichen Mittelalter ſchon entrückt, und zu Intereſſen hinübergeleitet, welche eine neue Aera verkündigen. Doch auch hier macht ſich, dem Feuer des Patriotismus, ſo wie der meiſt aus eigener Anſchauung und Lebenserfahrung geſchöpften Lebendigkeit der Schilderungen und epiſch abgerundeten Einheit unerachtet, der Zwieſpalt des nationalen Gegenſtandes und einer zum Theil den Alten zum Theil den Italienern entlehnten Kunſtbildung fühlbar, welcher den Eindruck epiſcher Urſprünglichkeit raubt.

ββ) Die wesentlich neuen Erscheinungen aber in dem religiösen Glauben und der Wirklichkeit des modernen Lebens finden ihren Ursprung in dem Principe der Reformation, obschon die ganze Richtung, welche aus dieser umgewandelten Lebensanschauung hervorgeht, mehr der Lyrik und dramatischen Poesie günstig ist, als dem eigentlichen Epos. Doch feiert die religiöse Kunstepopoee auch in diesem Kreise noch eine Nachblüthe hauptsächlich in Milton's verlorenem Paradiese und Klopstock's Messias. Was Milton angeht, so steht auch er in einer durch Studium der Alten erlangten Bildung und korrekten Eleganz des Ausdrucks für sein Zeitalter zwar als preiswürdiges Muster da, an Tiefe aber des Gehalts, an Energie, origineller Erfindung und Ausführung und besonders an epischer Objektivität ist er dem Dante schlechthin nachzusetzen. Denn einer Seits nimmt der Konflikt und die Katastrophe des verlorenen Paradieses eine Wendung gegen den dramatischen Charakter hin, anderer Seits, wie ich schon oben beiläufig bemerkte, macht der lyrische Aufschwung und die moralisch didaktische Tendenz einen eigenthümlichen Grundzug aus, der von dem Gegenstande seiner ursprünglichen Gestalt nach weit genug abliegt. — Von einem ähnlichen Zwiespalte des Stoffs und der Zeitbildung, welche denselben episch wiederspiegelt, habe ich in Bezug auf Klopstock schon gesprochen, bei welchem dann außerdem noch das stete Bestreben sichtlich wird, durch eine geschraubte Rhetorik der Erhabenheit seinem Gegenstande auch für den Leser dieselbe Anerkennung der begeisternden Würde und Heiligkeit zu verschaffen, zu welcher der Dichter selbst sich heraufgehoben hatte. — Ganz nach einer anderen Seite hin geht es in gewisser Rücksicht auch in Voltaire's Henriade nicht wesentlich anders zu. Wenigstens bleibt auch hier die Poesie um so mehr etwas Gemachtes, als sich der Stoff, wie ich schon sagte, für das ursprüngliche Epos nicht geeignet zeigt.

γγ) Suchen wir nun in neuester Zeit nach wahrhaft epi-

ſchen Darſtellungen, ſo haben wir uns nach einem anderen Kreiſe als dem der eigentlichen Epopoee umzuſehn. Denn der ganze heutige Weltzuſtand hat eine Geſtalt angenommen, welche in ihrer proſaiſchen Ordnung ſich ſchnurſtraks den Anforderungen entgegenſtellt, welche wir für das echte Epos unerläßlich fanden, während die Umwälzungen, denen die wirklichen Verhältniſſe der Staaten und Völker unterworfen geweſen ſind, noch zu ſehr als wirkliche Erlebniſſe in der Erinnerung feſthaften, um ſchon die epiſche Kunſtform vertragen zu können. Die epiſche Poeſie hat ſich deshalb aus den großen Völkerereigniſſen in die Beſchränktheit privater häuslicher Zuſtände auf dem Lande und in der kleinen Stadt geflüchtet, um hier die Stoffe aufzufinden, welche ſich einer epiſchen Darſtellung fügen könnten. Dadurch iſt denn beſonders bei uns Deutſchen das Epos idylliſch geworden, nachdem ſich die eigentliche Idylle in ihrer ſüßlichen Sentimentalität und Verwäſſerung zu Grunde gerichtet hat. Als naheliegendes Beiſpiel eines idylliſchen Epos will ich nur an die Luiſe von Voß, ſowie vor allem an Goethe's Meiſterwerk, Herrmann und Dorothea, erinnern. Hier wird uns zwar der Blick auf den Hintergrund der in unſerer Zeit größten Weltbegebenheit eröffnet, an welche ſich dann die Zuſtände des Wirthes und ſeiner Familie, des Paſtors und Apothekers unmittelbar anknüpfen, ſo daß wir, da das Landſtädtchen nicht in ſeinen politiſchen Verhältniſſen erſcheint, einen unberechtigten Sprung finden und die Vermittlung des Zuſammenhanges vermiſſen können; doch gerade durch das Weglaſſen dieſes Mittelgliedes bewahrt das Ganze ſeinen eigenthümlichen Charakter. Denn meiſterhaft hat Goethe die Revolution, obſchon er ſie zur Erweiterung des Gedichts aufs Glücklichſte zu benutzen wußte, ganz in die Ferne zurückgeſtellt, und nur ſolche Zuſtände derſelben in die Handlung eingeflochten, welche ſich in ihrer einfachen Menſchlichkeit an jene häuslichen und ſtädtiſchen Verhältniſſe und Situationen durchaus zwanglos anſchließen. Was aber die Hauptſache iſt, Goethe hat für dieſes

Werk mitten aus der modernen Wirklichkeit Züge, Schilderungen, Zustände, Verwickelungen herauszufinden und darzustellen verstanden, die in ihrem Gebiete das wieder lebendig machen, was zum unvergänglichsten Reiz in den ursprünglich menschlichen Verhältnissen der Odyssee und der patriarchalischen Gemälde des alten Testamentes gehört.

Für die sonstigen Kreise des gegenwärtigen nationalen und socialen Lebens endlich hat sich im Felde der epischen Poesie ein unbeschränkter Raum für den Roman, die Erzählung und Novelle aufgethan, deren breite Entwickelungsgeschichte von ihrem Ursprunge ab bis in unsere Gegenwart hinein ich hier jedoch selbst in den allgemeinsten Umrissen nicht weiter zu verfolgen im Stande bin.

B. Die lyriſche Poeſie.

Die poetiſche Phantaſie als dichteriſche Thätigkeit ſtellt uns nicht, wie die Plaſtik, die Sache ſelbſt in ihrer, wenn auch durch die Kunſt hervorgebrachten, äußeren Realität vor Augen, ſondern giebt nur eine innerliche Anſchauung und Empfindung derſelben. Schon nach Seiten dieſer allgemeinen Produktionsweiſe iſt es die Subjektivität des geiſtigen Schaffens und Bildens, welche ſich ſelbſt in der veranſchaulichendſten Darſtellung, den bildenden Künſten gegenüber, als das hervorſtechende Element erweiſt. Wenn nun die epiſche Poeſie ihren Gegenſtand entweder in ſeiner ſubſtantiellen Allgemeinheit, oder in ſkulpturmäßiger und maleriſcher Art als lebendige Erſcheinung an unſer anſchauendes Vorſtellen bringt, ſo verſchwindet, auf der Höhe dieſer Kunſt wenigſtens, das vorſtellende und empfindende Subjekt in ſeiner dichtenden Thätigkeit gegen die Objektivität deſſen, was es aus ſich herausſetzt. Dieſer Entäußerung ſeiner kann ſich jenes Element der Subjektivität vollſtändig nur dadurch entheben, daß es nun einer Seits die geſammte Welt der Gegenſtände und Verhältniſſe in ſich hineinnimmt, und vom Innern des einzelnen Bewußtſeyns durchdringen läßt; anderer Seits das in ſich koncentrirte Gemüth aufſchließt, Ohr und Auge öffnet, die bloße dumpfe Empfindung zur Anſchauung und Vorſtellung erhebt, und dieſem erfüllten Innern, um ſich als Innerlichkeit auszudrücken, Worte und Sprache leiht. Jemehr nun dieſe Weiſe der Mittheilung aus der Sachlichkeit der epiſchen Kunſt ausgeſchloſſen bleibt, um deſto mehr, und gerade dieſes Ausſchließens wegen, hat ſich die ſubjektive Form der Poeſie, unabhängig vom Epos, in einem eigenen Kreiſe für ſich auszugeſtalten. Aus der Objektivität des Gegenſtandes ſteigt der Geiſt in ſich ſelber nieder, ſchaut in das eigene Bewußtſeyn, und giebt dem Bedürfniſſe Befriedigung, ſtatt der äußeren Realität der Sache, die Gegenwart und Wirklichkeit derſelben

im subjektiven Gemüth, in der Erfahrung des Herzens und Reflexion der Vorstellung, und damit den Gehalt und die Thätigkeit des innerlichen Lebens selber darstellig zu machen. Indem nun aber dieß Aussprechen, um nicht der zufällige Ausdruck des Subjektes als solchen seinem unmittelbaren Empfinden und Vorstellen nach zu bleiben, zur Sprache des poetischen Inneren wird, so müssen die Anschauungen und Empfindungen, wie sehr sie auch dem Dichter als einzelnem Individuum eigenthümlich angehören, und er sie als die Seinigen schildert, dennoch eine allgemeine Gültigkeit enthalten, d. h. sie müssen in sich selbst wahrhafte Empfindungen und Betrachtungen seyn, für welche die Poesie nun auch den gemäßen Ausdruck lebendig erfindet und trifft. Wenn daher sonst schon Schmerz und Lust, in Worte gefaßt, beschrieben, ausgesprochen, das Herz erleichtern können, so vermag zwar der poetische Erguß den gleichen Dienst zu leisten, doch er beschränkt sich nicht auf den Gebrauch dieses Hausmittels; ja er hat im Gegentheil einen höheren Beruf: die Aufgabe nämlich, den Geist nicht von der Empfindung, sondern in derselben zu befreien. Das blinde Walten der Leidenschaft liegt in der bewußtseynslosen dumpfen Einheit derselben mit dem ganzen Gemüth, das nicht aus sich heraus zur Vorstellung und zum Aussprechen seiner gelangen kann. Die Poesie erlöst nun das Herz zwar von dieser Befangenheit, insofern sie dasselbe sich gegenständlich werden läßt, aber sie bleibt nicht bei dem bloßen Hinauswerfen des Inhalts aus seiner unmittelbaren Einigung mit dem Subjekte stehen, sondern macht daraus ein von jeder Zufälligkeit der Stimmungen gereinigtes Objekt, in welchem das befreite Innere zugleich in befriedigtem Selbstbewußtseyn frei zu sich zurückkehrt, und bei sich selber ist. Umgekehrt jedoch darf dieß erste Objektiviren nicht soweit fortschreiten, daß es die Subjektivität des Gemüths und der Leidenschaft als in praktischer Thätigkeit und Handlung, d. h. in der Rückkehr des Subjekts zu sich in seiner wirklichen That darstellt. Denn die nächste

Realität des Innern ist noch die Innerlichkeit selber, so daß jenes Herausgehn aus sich nur den Sinn der Befreiung von der unmittelbaren ebenso stummen als vorstellungslosen Konzentration des Herzens hat, das sich zum Aussprechen seiner selber aufschließt, und deshalb das vorher nur Empfundene in Form selbstbewußter Anschauungen und Vorstellungen faßt und äußert. — Hiermit ist im Wesentlichen die Sphäre und Aufgabe der lyrischen Poesie in ihrem Unterschiede von der epischen und dramatischen festgestellt.

Was nun, um sogleich an die nähere Betrachtung heranzutreten, die Eintheilung dieses neuen Gebiets betrifft, so können wir hier demselben Gange folgen, den ich für die epische Dichtkunst vorgezeichnet hatte.

Erstens also fragt es sich nach dem allgemeinen Charakter der Lyrik.

Zweitens müssen wir uns nach den besonderen Bestimmungen umsehn, welche in Rücksicht auf den lyrischen Dichter, das lyrische Kunstwerk und die Arten desselben in Betracht zu ziehn sind; und

drittens mit einigen Bemerkungen über die historische Entwickelung dieser Gattung der Poesie schließen.

Im Ganzen jedoch will ich mich hier aus einem doppelten Grunde kurz fassen; einer Seits, weil wir uns noch für die Erörterung des dramatischen Feldes den nöthigen Raum aufzubewahren haben, anderer Seits, weil ich mich ganz auf die allgemeinen Gesichtspunkte beschränken muß, indem das Detail mehr als beim Epos in die Partikularität und deren unberechenbare Mannigfaltigkeit hineinspielt, und in größerer Ausdehnung und Vollständigkeit vornehmlich nur auf historischem Wege könnte abgehandelt werden, was hier nicht unseres Amtes ist.

1. Allgemeiner Charakter der Lyrik.

Zur epischen Poesie führt das Bedürfniß, die Sache zu hören, die sich für sich als eine objektiv in sich abgeschlossene To-

talität dem Subjekt gegenüber entfaltet; in der Lyrik dagegen befriedigt sich das umgekehrte Bedürfniß, sich auszusprechen und das Gemüth in der Aeußerung seiner selbst zu vernehmen. In Ansehung dieses Ergusses nun sind die wichtigsten Punkte, auf die es ankommt,

erstens der Inhalt, in welchem das Innere sich empfindet und zur Vorstellung bringt;

zweitens die Form, durch welche der Ausdruck dieses Inhalts zur lyrischen Poesie wird;

drittens die Stufe des Bewußtseyns und der Bildung, von welcher aus das lyrische Subjekt seine Empfindungen und Vorstellungen kund giebt.

a) Der Inhalt des lyrischen Kunstwerks kann nicht die Entwickelung einer objektiven Handlung in ihrem zu einem Weltreichthum sich ausbreitenden Zusammenhange seyn, sondern das einzelne Subjekt, und eben damit das Vereinzelte der Situation und der Gegenstände, sowie der Art und Weise, wie das Gemüth mit seinem subjektiven Urtheil, seiner Freude, Bewundrung, seinem Schmerz und Empfinden überhaupt sich in solchem Gehalte zum Bewußtseyn bringt. Durch dieß Princip der Besonderung, Partikularität und Einzelnheit, welches im Lyrischen liegt, kann der Inhalt von der höchsten Mannigfaltigkeit seyn und alle Richtungen des nationalen Lebens betreffen, doch mit dem wesentlichen Unterschiede, daß wenn das Epos in ein und demselben Werke die Totalität des Volksgeistes in seiner wirklichen That und Zuständlichkeit auseinanderlegt, der bestimmtere Gehalt des lyrischen Gedichts sich auf irgend eine besondere Seite beschränkt, oder doch wenigstens nicht zu der explicirten Vollständigkeit und Entfaltung gelangen kann, welche das Epos, um seine Aufgabe zu erfüllen, haben muß. Die gesammte Lyrik eines Volkes darf deshalb wohl die Gesammtheit der nationalen Interessen, Vorstellungen und Zwecke durchlaufen, nicht aber das einzelne lyrische Gedicht. Poetische

Bibeln, wie wir ſie in der epiſchen Poeſie fanden, hat die Lyrik nicht aufzuzeigen. Dagegen genießt ſie den Vorzug, faſt zu allen Zeiten der nationalen Entwickelung entſtehen zu können, während das eigentliche Epos an beſtimmte urſprüngliche Epochen gebunden bleibt, und in ſpäteren Tagen proſaiſcher Ausbildung nur dürftiger gelingt.

α) Innerhalb dieſer Vereinzelung nun ſteht auf der einen Seite das Allgemeine als ſolches, das Höchſte und Tiefſte des menſchlichen Glaubens, Vorſtellens und Erkennens; der weſentliche Gehalt der Religion, Kunſt, ja ſelbſt der wiſſenſchaftlichen Gedanken, inſofern dieſelben ſich noch der Form der Vorſtellung und der Anſchauung fügen und in die Empfindung eingehn. Allgemeine Anſichten, das Subſtantielle einer Weltanſchauung, die tieferen Auffaſſungen durchgreifender Lebensverhältniſſe ſind deshalb aus der Lyrik nicht ausgeſchloſſen, und ein großer Theil des Inhalts, den ich bei Gelegenheit der unvollkommneren Arten des Epos berührt habe, (Abth. III. p. 327—29) fällt ſomit auch dieſer neuen Gattung gleichmäßig anheim.

β) Zu der Sphäre des in ſich Allgemeinen tritt ſodann zweitens die Seite der Beſonderheit, welche ſich nun mit dem Subſtantiellen eines Theils ſo verweben kann, daß irgend eine einzelne Situation, Empfindung, Vorſtellung u. ſ. f. in ihrer tieferen Weſentlichkeit erfaßt und ſomit ſelber in ſubſtantieller Weiſe ausgeſprochen wird. Dieß iſt z. B. durchweg beinahe bei Schiller der Fall, ſowohl in den eigentlich lyriſchen Gedichten als auch in den Balladen, in Betreff auf welche ich nur an die grandioſe Beſchreibung des Eumenidenchors in den Kranichen des Ibikus erinnern will, die weder dramatiſch noch epiſch, ſondern lyriſch iſt. Anderen Theils kann die Verbindung ſo zu Stande kommen, daß eine Mannigfaltigkeit beſonderer Züge, Zuſtände, Stimmungen, Vorfälle u. ſ. f. ſich als wirklicher Beleg für weitumfaſſende Anſichten und Ausſprüche einreiht, und durch das Allgemeine lebendig hindurchwindet. In der

Elegie und Epistel z. B., überhaupt bei reflektirender Weltbetrachtung wird diese Art der Verknüpfung häufig benutzt.

γ) Indem es endlich im Lyrischen das Subjekt ist, das sich ausdrückt, so kann demselben hiefür zunächst der an sich geringfügigste Inhalt genügen. Dann nämlich wird das Gemüth selbst, die Subjektivität als solche, der eigentliche Gehalt, so daß es nur auf die Seele der Empfindung, und nicht auf den näheren Gegenstand ankommt. Die flüchtigste Stimmung des Augenblicks, das Aufjauchzen des Herzens, die schnell vorüberfahrenden Blitze sorgloser Heiterkeiten und Scherze, Trübsinn und Schwermuth, Klage, genug die ganze Stufenleiter der Empfindung wird hier in ihren momentanen Bewegungen oder einzelnen Einfällen über die verschiedenartigsten Gegenstände festgehalten, und durch das Aussprechen dauernd gemacht. Hier tritt im Felde der Poesie das Aehnliche ein, was ich früher bereits in Bezug auf die Genremalerei berührt habe. (Aesth. Abth. II. p. 224—25.). Der Inhalt, die Gegenstände sind das ganz Zufällige, und es handelt sich nur noch um die subjektive Auffassung und Darstellung, deren Reiz in der lyrischen Poesie Theils in dem zarten Hauche des Gemüths, Theils in der Neuheit frappanter Anschauungsweisen und in dem Witz überraschender Wendungen und Pointen liegen kann.

b) Was nun zweitens im Allgemeinen die Form betrifft, durch welche solch ein Inhalt zum lyrischen Kunstwerk wird, so bildet hier das Individuum in seinem inneren Vorstellen und Empfinden den Mittelpunkt. Das Ganze nimmt deshalb vom Herzen und Gemüth, und näher von der besonderen Stimmung und Situation des Dichters seinen Anfang, so daß der Gehalt und Zusammenhang der besonderen Seiten, zu welchen der Inhalt sich entwickelt, nicht objektiv von sich selbst als substantieller Inhalt, oder von seiner äußeren Erscheinung als in sich beschlossene individuelle Begebenheit, sondern vom Subjekte getragen bleibt. Deshalb muß nun aber das Individuum in sich

selber poetisch, phantasiereich, empfindungsvoll oder großartig und tief in Betrachtungen und Gedanken, und vor allem selbstständig in sich, als eine für sich abgeschlossene innere Welt erscheinen, von welcher die Abhängigkeit und bloße Willkür der Prosa abgestreift ist. — Das lyrische Gedicht erhält dadurch eine vom Epos ganz unterschiedene Einheit, die Innerlichkeit nämlich der Stimmung oder Reflexion, die sich in sich selber ergeht, sich in der Außenwelt wiederspiegelt, sich schildert, beschreibt, oder sich sonst mit irgend einem Gegenstande beschäftigt, und in diesem subjektiven Interesse das Recht behält, beinahe wo es will anzufangen und abzubrechen. Horaz z. B. ist häufig da schon zu Ende, wo man der gewöhnlichen Vorstellungsweise und Art der Aeußerung gemäß meinen sollte, die Sache müßte nun erst recht ihren Anfang nehmen, d. h. er beschreibt z. B. nur seine Empfindungen, Befehle, Anstalten zu einem Feste, ohne daß wir von dem weiteren Hergang und Gelingen desselben irgend etwas erfahren. Ebenso giebt auch die Art der Stimmung, der individuelle Zustand des Gemüths, der Grad der Leidenschaft, die Heftigkeit, das Sprudeln und springende Herüber und Hinüber oder die Ruhe der Seele und Stille der sich langsam fortbewegenden Betrachtung die allerverschiedenartigsten Normen für den innern Fortgang und Zusammenhang ab. Im Allgemeinen läßt sich deshalb in Rücksicht auf alle diese Punkte, der vielfach bestimmbaren Wandelbarkeit des Innern wegen, nur wenig Festes und Durchgreifendes aufstellen. Als nähere Unterschiede will ich nur folgende Seiten herausheben.

α) Wie wir im Epos mehrere Arten fanden, welche sich gegen den lyrischen Ton des Ausdrucks hinneigten, so kann nun auch die Lyrik zu ihrem Gegenstande und zu ihrer Form eine dem Gehalt und der äußeren Erscheinung nach epische Begebenheit nehmen und insofern an das Epische heranstreifen. Heldenlieder, Romanzen, Balladen z. B. gehören hieher. Die Form für das Ganze ist in diesen Arten einer Seits erzählend, indem

der Hergang und Verlauf einer Situation und Begebenheit, einer Wendung im Schicksal der Nation u. s. w. berichtet wird. Anderer Seits aber bleibt der Grundton ganz lyrisch, denn nicht die subjektivitätslose Schilderung und Ausmalung des realen Geschehens, sondern umgekehrt die Auffassungsweise und Empfindung des Subjekts, die freudige oder klagende, muthige oder gedrückte Stimmung, die durch das Ganze hindurch klingt, ist die Hauptsache, und ebenso gehört auch die Wirkung, zu welcher solch ein Werk gedichtet wird, ganz der lyrischen Sphäre an. Was nämlich der Dichter im Hörer hervorzubringen beabsichtigt, ist die gleiche Gemüthsstimmung, in die ihn das erzählte Begebniß versetzt, und welche er deshalb ganz in die Darstellung hineingelegt hat. Er drückt seine Schwermuth, Trauer, Heiterkeit, seine Gluth des Patriotismus u. s. f. in einem analogen Begebniß in der Weise aus, daß nicht der Vorfall selbst, sondern die sich darin wiederspiegelnde Gemüthslage den Mittelpunkt ausmacht, weshalb er denn auch vorzugsweise nur diejenigen Züge heraushebt, und empfindungsvoll schildert, welche mit seiner innern Bewegung zusammenklingen, und insofern sie dieselbe am lebendigsten aussprechen, das gleiche Gefühl auch im Hörer anzuregen am meisten befähigt sind. So ist der Inhalt zwar episch, die Behandlung aber lyrisch.

Was das Nähere angeht, so fallen hieherein:

αα) Erstens das Epigramm, wenn es nämlich nicht als Aufschrift ganz kurz und objektiv nur aussagt, was die Sache sey, sondern wenn sich an diesen Ausspruch irgend eine Empfindung knüpft, und der Inhalt dadurch aus seiner sachlichen Realität heraus ins Innere hineinverlegt ist. Dann nämlich giebt sich das Subjekt nicht mehr gegen den Gegenstand auf; sondern macht umgekehrt gerade sich in demselben, seine Wünsche in Betreff auf ihn, seine subjektiven Scherze, scharfsinnigen Verknüpfungen und unvermutheten Einfälle geltend. Schon die griechische Anthologie enthält viele solcher witzigen Epigramme, welche den

epischen Ton nicht mehr festhalten, und auch in neuerer Zeit finden wir bei den Franzosen in den pikanten Couplets, wie sie z. B. in ihren Vaudevilles so häufig vorkommen, und bei uns Deutschen in den Sinngedichten, Xenien u. s. f. etwas Aehnliches, das hieher zu rechnen ist. Auch Grabschriften selbst können in Rücksicht auf die vorwaltende Empfindung diesen lyrischen Charakter annehmen.

ββ) In derselben Weise *zweitens* breitet sich die Lyrik auch zur schildernden Erzählung aus. Als nächste und einfachste Form will ich in diesem Kreise nur die *Romanze* nennen, insofern sie die verschiedenen Scenen einer Begebenheit vereinzelt, und dann jede für sich, in vollem Mitgefühle der Schildrung, rasch in gedrungenen Hauptzügen fortgehend darstellt. Diese feste und bestimmte Auffassung des eigentlich Charakteristischen einer Situation und scharfe Heraushebung bei der vollen subjektiven Theilnahme tritt besonders bei den Spaniern in nobler Weise hervor, und verleiht ihren erzählenden Romanzen eine große Wirkung. Es ist über diesen lyrischen Gemälden eine gewisse Helligkeit verbreitet, welche mehr der klarsondernden Genauigkeit der Anschauung als der Innigkeit des Gemüths zugehört.

γγ) Die *Balladen* dagegen umfassen, wenn auch in kleinerem Maaßstabe als in der eigentlich epischen Poesie, meist die Totalität eines in sich beschlossenen Begebnisses, dessen Bild sie freilich auch nur in den hervorstechendsten Momenten entwerfen, zugleich aber die Tiefe des Herzens, das sich ganz damit verwebt, und den Gemüthston der Klage, Schwermuth, Trauer, Freudigkeit u. s. f. voller, und doch koncentrirter und inniger hervordringen lassen. Die Engländer besitzen vornehmlich aus der früheren ursprünglichen Epoche ihrer Poesie viele solcher Gedichte, überhaupt liebt die Volkspoesie dergleichen meist unglückliche Geschichten und Kollisionen im Tone der schauerlichen, die Brust mit Angst beengenden, die Stimme erstickenden

Empfindung zu erzählen. Doch auch in neuerer Zeit haben sich bei uns Bürger und dann vor allem Goethe und Schiller eine Meisterschaft in diesem Felde erworben; Bürger durch seine trauliche Naivetät; Goethe bei aller anschaulichen Klarheit durch die innigere Seele, welche sich durch das Ganze lyrisch hindurchzieht, und Schiller wieder durch die großartige Erhebung und Empfindung für den Grundgedanken, den er in Form einer Begebenheit dennoch durchweg lyrisch aussprechen will, um das Herz des Zuhörers dadurch in eine ebenso lyrische Bewegung des Gemüths und der Betrachtung zu versetzen.

β) Explicirter nun zweitens tritt schon das subjektive Element der lyrischen Poesie dann heraus, wenn irgend ein Vorfall, als wirkliche Situation zur bloßen Veranlassung für den Dichter wird, sich darin oder darüber zu äußern. Dieß ist in dem sogenannten Gelegenheitsgedichte der Fall. So sangen z. B. bereits Kallinus und Tyrtaeus ihre Kriegselegieen für wirkliche Zustände, von denen sie ihren Ausgangspunkt nahmen, und für die sie begeistern wollten, obschon ihre subjektive Individualität, ihr eigenes Herz und Gemüth noch wenig zum Vorschein kommt. Auch die pindarischen Preisgesänge haben in bestimmten Wettkämpfern und Siegern und in den besondern Verhältnissen derselben ihren nähern Anlaß gefunden, und mehr noch sieht man vielen horazischen Oden eine specielle Veranlassung, ja die Intention und den Gedanken an: ich will doch auch als dieser gebildete und berühmte Mann ein Gedicht darauf machen. Am meisten jedoch hat Goethe in neuerer Zeit eine Vorliebe für diese Gattung gehabt, weil ihm in der That jeder Lebensvorfall sogleich zum Gedicht wurde.

αα) Soll nun aber das lyrische Kunstwerk nicht in Abhängigkeit von der äußeren Gelegenheit und den Zwecken gerathen, welche in derselben liegen, sondern als ein selbstständiges Ganze für sich dastehn, so gehört dazu wesentlich, daß der Dichter die Veranlassung auch nur als Gelegenheit benutze, um

ſich ſelbſt, ſeine Stimmung, Freudigkeit, Wehmuth, oder Denkweiſe und Lebensanſicht überhaupt auszuſprechen. Die vornehmlichſte Bedingung für die lyriſche Subjektivität beſteht deshalb darin, den realen Inhalt ganz in ſich hineinzunehmen, und zu dem Ihrigen zu machen. Denn der eigentlich lyriſche Dichter lebt in ſich, faßt die Verhältniſſe nach ſeiner poetiſchen Individualität auf, und giebt nun, wie mannigfaltig er auch ſein Inneres mit der vorhandenen Welt und ihren Zuſtänden, Verwickelungen und Schickſalen verſchmelzt, dennoch in der Darſtellung dieſes Stoffs nur die eigene ſelbſtſtändige Lebendigkeit ſeiner Empfindungen und Betrachtungen kund. Wenn z. B. Pindar eingeladen wurde, einen Sieger in den Wettſpielen zu beſingen, oder es aus eigenem Antriebe that, ſo bemächtigte er ſich doch dermaaßen ſeines Gegenſtandes, daß ſein Werk nicht etwa ein Gedicht auf den Sieger wurde, ſondern ein Erguß, den er aus ſich ſelbſt herausſang.

ββ) Was nun die nähere Darſtellungsart eines ſolchen Gelegenheitsgedichtes angeht, ſo kann dieſelbe allerdings einer Seits ihren beſtimmteren Stoff und Charakter, ſowie die innere Organiſation des Kunſtwerks aus der realen Wirklichkeit des als Inhalt ergriffenen Vorfalls oder Subjekts entnehmen. Denn gerade dieſer Inhalt iſt es ja, von dem ſich das dichteriſche Gemüth bewegt zeigen will. Als deutlichſtes wenn auch extremes Beiſpiel brauche ich nur an Schiller's Lied von der Glocke zu erinnern, welches die äußeren Stufenfolgen im Geſchäft des Glockengießens als die weſentlichen Haltpunkte für den Entwickelungsgang des ganzen Gedichts hinſtellt, und ſich dann hieran erſt die entſprechenden Ergüſſe der Empfindung, ſo wie die verſchiedenartigen Lebensbetrachtungen und ſonſtigen Schilderungen menſchlicher Zuſtände ſchließen läßt. In einer anderen Art entlehnt auch Pindar aus dem Geburtsorte des Siegers, aus den Thaten des Stamms, dem derſelbe angehört, oder aus anderweitigen Lebensverhältniſſen die nähere Gelegenheit, gerade dieſe und keine anderen Göt-

ter zu preisen, nur dieser Thaten und Schicksale Erwähnung zu thun, nur diese bestimmten Betrachtungen anzustellen, diese Weisheitssprüche einzuflechten u. s. f. Andrer Seits aber ist der lyrische Dichter auch hierin wieder vollständig frei, indem nicht die äußere Gelegenheit als solche, sondern er *selbst* mit seinem Innern sich zum Gegenstande wird, und es deshalb von der besondern subjektiven Ansicht und poetischen Gemüthsstimmung allein abhängig macht, welche Seiten des Gegenstandes und in welcher Folge und Verwebung sie zur Darstellung gelangen sollen. Der Grad nun, in welchem die objektive Gelegenheit mit ihrem sachlichen Inhalt, oder die eigene Subjektivität des Dichters überwiegen, oder beide Seiten sich durchdringen dürfen, läßt sich nicht a priori nach einem festen Maaßstabe angeben.

γγ) Die eigentlich *lyrische* Einheit aber giebt nicht der Anlaß und dessen Realität, sondern die subjektive innere Bewegung und Auffassungsweise. Denn die einzelne Stimmung oder allgemeine Betrachtung, zu welcher die Gelegenheit poetisch erregt, bildet den Mittelpunkt, von dem aus nicht nur die Färbung des Ganzen, sondern auch der Umkreis der besonderen Seiten, die sich entfalten können, die Art der Ausführung und Verknüpfung, und somit der Halt und Zusammenhang des Gedichts als Kunstwerkes bestimmt wird. So hat Pindar z. B. an den genannten objektiven Lebensverhältnissen seiner Sieger, die er besingt, einen realen Kern für die Gliederung und Entfaltung, bei den einzelnen Gedichten aber sind es immer andere Gesichtspunkte, eine andere Stimmung — der Warnung, des Trostes, der Erhebung z. B. — die er hindurchwalten läßt, und welche, obschon sie allein dem Dichter als poetischen Subjekt angehören, ihm dennoch gerade den Umfang dessen, was er von jenen Verhältnissen berühren, ausführen oder übergehen will, sowie die Art der Beleuchtung und Verbindung eingeben, deren er sich zu der beabsichtigten lyrischen Wirkung bedienen muß.

γ) Drittens jedoch braucht der echt lyriſche Dichter nicht von äußeren Begebenheiten auszugehn, die er empfindungsreich erzählt, oder von ſonſtigen realen Umſtänden und Veranlaſſungen, die ihm zum Anſtoß ſeines Erguſſes werden, ſondern er iſt für ſich eine ſubjektiv abgeſchloſſene Welt, ſo daß er die Anregung wie den Inhalt in ſich ſelber ſuchen, und deshalb bei den inneren Situationen, Zuſtänden, Begegniſſen und Leidenſchaften ſeines eigenen Herzens und Geiſtes ſtehn bleiben kann. Hier wird ſich der Menſch in ſeiner ſubjektiven Innerlichkeit ſelber zum Kunſtwerk, während dem epiſchen Dichter der fremde Heros und deſſen Thaten und Ereigniſſe zum Inhalt dienen.

αα) Doch auch in dieſem Felde kann noch ein erzählendes Element eintreten, wie z. B. bei vielen der ſogenannten anakreontiſchen Lieder, welche heitre Bildchen von Vorfällen mit Eros u. ſ. f., in lieblicher Rundung aufſtellen. Solches Begegniß muß dann aber mehr nur gleichſam die Erklärung einer innern Situation des Gemüthes ſeyn. So benutzt auch Horaz wieder auf andere Weiſe in ſeinem Integer vitae den Vorfall, daß ihm ein Wolf begegnet, nicht ſo, daß wir das Ganze dürften ein Gelegenheitsgedicht nennen, ſondern als Beleg des Satzes, mit dem er beginnt, und der Unſtörbarkeit der Liebesempfindung, mit der er endet.

ββ) Ueberhaupt braucht die Situation, in welcher der Dichter ſich darſtellt, ſich nicht bloß auf das Innere als ſolches zu beſchränken, ſondern darf ſich als konkrete und damit auch äußerliche Totalität erweiſen, indem der Dichter ſich in ebenſo ſubjektivem als realem Daſeyn giebt. In den eben angeführten anakreontiſchen Liedern z. B. ſchildert ſich der Dichter unter Roſen, ſchönen Mädchen und Knaben, bei Wein und Tanz in dem heitern Genuß, ohne Verlangen und Sehnſucht, ohne Pflicht und Verabſäumung höherer Zwecke, die hier gar nicht vorhanden ſind, wie einen Heros, der unbefangen und frei, und daher ohne Beſchränktheit oder Mangel, nur dieſes Eine iſt, was er iſt, ein Menſch ſeiner eigenen Art als ſubjektives Kunſtwerk.

Auch in den Liebesliedern des Hafis ſieht man die ganze lebendige Individualität des Dichters, wechſelnd an Inhalt, Stellung, Ausdruck, ſo daß es beinah zum Humor fortgeht. Doch hat er kein beſonderes Thema bei ſeinen Gedichten, kein objektives Bild, keinen Gott, keine Mythologie, — ja wenn man dieſe freien Ergüſſe lieſt, fühlt man, daß die Orientalen überhaupt keine Gemälde und bildende Kunſt haben konnten, — er geht von einem Gegenſtande zum andern, er läßt ſich überall herumgehen, aber es iſt eine Scene, worin immer der ganze Mann mit ſeinem Wein, Schenken, Mädchen, Hof u. ſ. f. in ſchöner Offenheit, ohne Begierde und Selbſtſucht in reinem Genuß Aug in Auge, Seele in Seele vor uns gebracht iſt. — Proben dieſer Art der Darſtellung einer nicht nur innern, ſondern auch äußeren Situation laſſen ſich aufs mannigfaltigſte angeben. Führt ſich jedoch der Dichter ſo in ſeinen ſubjektiven Zuſtänden aus, ſo ſind wir nicht geneigt, etwa die partikulären Einbildungen, Liebſchaften, häuslichen Angelegenheiten, Vetter- und Baſengeſchichten kennen zu lernen, wie dieß ſelbſt bei Klopſtock's Cidli und Fanny der Fall iſt, ſondern wir wollen etwas allgemein Menſchliches, um es poetiſch mitempfinden zu können, vor Augen haben. Von dieſer Seite her kann deshalb die Lyrik leicht zu der falſchen Prätenſion fortgehn, daß an und für ſich ſchon das Subjektive und Partikuläre von Intereſſe ſeyn müſſe. Dagegen kann man viele der goetheſchen Lieder, obſchon Goethe ſie nicht unter dieſer Rubrik aufgeführt hat, geſellige Lieder nennen. In Geſellſchaft nämlich giebt man nicht ſich ſelbſt; im Gegentheil, man ſtellt ſeine Partikularität zurück, und unterhält durch ein Drittes, eine Geſchichte, Anekdote, durch Züge von Anderen, die man dann in beſonderer Laune auffaßt und dem eigenen Tone gemäß durchführt. In dieſem Falle iſt der Dichter er ſelbſt und auch nicht; er giebt nicht ſich, ſondern etwas zum Beſten, und iſt gleichſam ein Schauſpieler, der unendlich viele Rollen durch-

spielt, jetzt hier, dann dort verweilt, hier eine Scene, dort eine Gruppirung einen Augenblick festhält, doch was er auch darstellen mag, immer zugleich sein eigenes künstlerisches Innere, das Selbstempfundene und Durchlebte lebendig darein verwebt.

γγ) Ist nun aber die innere Subjektivität der eigentliche Quell der Lyrik, so muß ihr auch das Recht bleiben, sich auf den Ausdruck rein innerlicher Stimmungen, Reflexionen u. s. f. zu beschränken, ohne sich zu einer konkreten auch in ihrer Aeußerlichkeit dargestellten Situation auseinanderzulegen. In dieser Rücksicht erweist sich selbst das ganz leere Lirum-larum, das Singen und Trällern rein um des Singens willen als echt lyrische Befriedigung des Gemüths, dem die Worte mehr oder weniger bloße gleichgültige Vehikel für die Aeußerung der Heiterkeiten und Schmerzen werden, doch als Ersatz nun auch sogleich die Hülfe der Musik herbeirufen. Besonders Volkslieder gehen häufig über diese Ausdrucksweise nicht hinaus. Auch in goetheschen Liedern, bei denen es dann aber schon zu einem bestimmteren reichhaltigeren Ausdruck kommt, ist es oft nur irgend ein einzelner momentaner Scherz, der Ton einer flüchtigen Stimmung, aus dem der Dichter nicht heraus geht, und daraus ein Liedchen macht, einen Augenblick zu pfeifen. In anderen behandelt er dagegen ähnliche Stimmungen weitläufiger, selbst methodisch, wie z. B. in dem Liede: „Ich hab mein Sach' auf nichts gestellt", wo erst Geld und Gut, dann die Weiber, Reisen, Ruhm und Ehre, und endlich Kampf und Krieg als vergänglich erscheinen, und die freie sorglose Heiterkeit allein der immer wiederkehrende Refrain bleibt. — Umgekehrt aber kann sich auf diesem Standpunkte das subjektive Innere gleichsam zu Gemüthssituationen der großartigsten Anschauung und der über alles hinblickenden Ideen erweitern und vertiefen. Von dieser Art ist z. B. ein großer Theil der schillerschen Gedichte. Das Vernünftige, Große ist Angelegenheit seines Herzens; doch besingt er weder hymnenartig einen religiösen oder substantiellen Gegen-

ſtand, noch tritt er bei äußeren Gelegenheiten auf fremden Anſtoß als Sänger auf, ſondern fängt im Gemüthe an, deſſen höchſte Intereſſen bei ihm die Ideale des Lebens, der Schönheit, die unvergänglichen Rechte und Gedanken der Menſchheit ſind.

c) Ein dritter Punkt endlich, worüber wir noch in Rückſicht auf den allgemeinen Charakter der lyriſchen Poeſie zu ſprechen haben, betrifft die allgemeine Stufe des Bewußtſeyns und der Bildung, aus welcher das einzelne Gedicht hervorgeht.

Auch in dieſer Beziehung nimmt die Lyrik einen der epiſchen Poeſie entgegengeſetzten Standpunkt ein. Wenn wir nämlich für die Blüthezeit des eigentlichen Epos einen im Ganzen noch unentwickelten, zur Proſa der Wirklichkeit noch nicht herangereiften nationalen Zuſtand forderten, ſo ſind umgekehrt der Lyrik vornehmlich ſolche Zeiten günſtig, die ſchon eine mehr oder weniger fertig gewordene Ordnung der Lebensverhältniſſe herausgeſtellt haben, indem erſt in ſolchen Tagen der einzelne Menſch ſich dieſer Außenwelt gegenüber in ſich ſelbſt reflektirt, und ſich aus ihr heraus in ſeinem Innern zu einer ſelbſtſtändigen Totalität des Empfindens und Vorſtellens abſchließt. Denn in der Lyrik iſt es eben nicht die objektive Geſammtheit und individuelle Handlung, ſondern das Subjekt als Subjekt, was die Form und den Inhalt abgiebt. Dieß darf jedoch nicht etwa ſo verſtanden werden, als ob das Individuum, um ſich lyriſch äußern zu können, ſich von allem und jedem Zuſammenhange mit nationalen Intereſſen und Anſchauungen losmachen, und formell nur auf ſeine eigenen Füße ſtellen müſſe. Im Gegentheil in dieſer abſtrakten Selbſtſtändigkeit würde als Inhalt nur die ganz zufällige und partikuläre Leidenſchaft, die Willkür der Begierde und des Beliebens übrig bleiben, und die ſchlechte Unverknüpftheit der Einfälle und bizarre Originalität der Empfindung ihren unbegrenzten Spielraum gewinnen. Die echte Lyrik hat, wie jede wahre Poeſie, den wahren Gehalt der menſchlichen Bruſt auszuſprechen. Als lyriſcher Inhalt jedoch

muß auch das Sachlichſte und Subſtantiellſte als ſubjektiv empfunden, angeſchaut, vorgeſtellt oder gedacht erſcheinen. Zweitens ferner handelt es ſich hier nicht um das bloße ſich Aeußern des individuellen Inneren, um das erſte unmittelbare Wort, welches epiſch ſagt, was die Sache ſey, ſondern um den kunſtreichen, von der zufälligen, gewöhnlichen Aeußerung verſchiedenen Ausdruck des poetiſchen Gemüths. Die Lyrik erheiſcht deshalb, jemehr gerade die bloße Koncentration des Herzens ſich zu vielſeitigen Empfindungen und umfaſſenderen Betrachtungen aufſchließt, und das Subjekt ſich in einer ſchon proſaiſch ausgeprägteren Welt ſeines poetiſchen Innern bewußt wird, nun auch eine erworbene Bildung zur Kunſt, welche gleichfalls als der Vorzug und das ſelbſtſtändige Werk der zur Vollendung ausgearbeiteten ſubjektiven Naturgabe hervortreten muß. Dieß ſind die Gründe, aus denen die Lyrik nicht auf beſtimmte Zeitepochen in der geiſtigen Entwickelung eines Volks beſchränkt bleibt, ſondern in den verſchiedenſten Epochen reichhaltig blühen kann, und hauptſächlich der neuern Zeit, in der jedes Individuum ſich das Recht ertheilt, für ſich ſelbſt ſeine eigenthümliche Anſicht und Empfindungsweiſe zu haben, günſtig iſt.

Als durchgreifende Unterſchiede laſſen ſich jedoch folgende allgemeinere Standpunkte angeben:

α) Erſtens die lyriſche Aeußerungsart der Volkspoeſie.

αα) In ihr vornehmlich kommt die mannigfaltige Beſonderheit der Nationalitäten zum Vorſchein, weshalb man auch in dem univerſellen Intereſſe unſerer Gegenwart nicht müde wird, Volkslieder jeder Art zu ſammeln, um die Eigenthümlichkeit aller Völker kennen zu lernen, nachzuempfinden und nachzuleben. Schon Herder that viel hiefür, und auch Goethe hat in ſelbſtſtändigeren Nachbildungen höchſt verſchiedenartige Produkte dieſer Gattung unſerer Empfindung anzunähern verſtanden. Vollſtändig aber mitempfinden kann man nur die Lieder ſeiner eigenen Nation, und wie ſehr wir Deutſche uns auch in's

Ausland hineinzumachen im Stande sind, so ist doch immer die letzte Musik eines nationalen Inneren anderen Völkern etwas Fremdes, das um in ihnen auch den heimischen Ton der eigenen Empfindung anklingen zu lassen, erst einer umarbeitenden Nachhülfe bedarf. Diese hat Goethe jedoch den ausländischen Volksliedern, die er uns zugebracht, auf die sinnvollste und schönste Weise nur insoweit angedeihen lassen, als dadurch, wie z. B in dem Klaggesang der edlen Frauen des Asan Aga aus dem Morlackischen, die Eigenthümlichkeit solcher Gedichte noch durchaus ungefährdet aufbewahrt bleibt.

ββ) Der allgemeine Charakter nun der lyrischen Volkspoesie ist dem des ursprünglichen Epos nach der Seite hin zu vergleichen, daß sich der Dichter als Subjekt nicht heraushebt, sondern sich in seinen Gegenstand hineinverliert. Obschon sich deshalb im Volksliede die koncentrirteste Innigkeit des Gemüths aussprechen kann, so ist es dennoch nicht ein einzelnes Individuum, welches sich darin auch mit seiner subjektiven Eigenthümlichkeit künstlerischer Darstellung kenntlich macht; sondern nur eine Volksempfindung, die das Individuum ganz und voll in sich trägt, insofern es für sich selbst noch kein von der Nation und deren Daseyn und Interessen abgelöstes inneres Vorstellen und Empfinden hat. Als Voraussetzung für solche ungetrennte Einheit ist ein Zustand nothwendig, in welchem die selbstständige Reflexion und Bildung noch nicht erwacht ist, so daß nun also der Dichter ein als Subjekt zurücktretendes bloßes Organ wird, vermittelst dessen sich das nationale Leben in seiner lyrischen Empfindung und Anschauungsweise äußert. Diese unmittelbare Ursprünglichkeit giebt dem Volksliede allerdings eine reflexionslose Frische kerniger Gedrungenheit und schlagender Wahrheit, die öft von der größten Wirkung ist, aber es erhält dadurch zugleich auch leicht etwas Fragmentarisches, Abgerissenes und einen Mangel an Explikation, der bis zur Unklarheit fortgehn kann. Die Empfindung versteckt sich tief, und kann

und will nicht zum vollſtändigen Ausſprechen kommen. Außerdem fehlt dem ganzen Standpunkte gemäß, obſchon die Form im allgemeinen vollſtändig lyriſcher d. h. ſubjektiver Art iſt, dennoch, wie geſagt, das Subjekt, das dieſe Form und deren Inhalt als Eigenthum gerade ſeines Herzens und Geiſtes, und als Produkt ſeiner Kunſtbildung ausſpricht.

γγ) Völker, welche es nur zu dergleichen Gedichten, und es weder zu einer weiteren Stufe der Lyrik, noch zu Epopöen und dramatiſchen Werken bringen, ſind deshalb meiſt halbrohe barbariſche Nationen von unausgebildeter Wirklichkeit, und vorübergehenden Fehden und Schickſalen. Denn machten ſie ſelbſt in dieſen heroiſchen Zeiten ein in ſich reichhaltiges Ganzes aus, deſſen beſondere Seiten bereits zu ſelbſtſtändiger und doch zuſammenſtimmender Realität herausgearbeitet wären, und den Boden für in ſich konkrete und individuell abgeſchloſſene Thaten abgeben könnten, ſo würden unter ihnen bei urſprünglicher Poeſie auch epiſche Dichter erſtehen. Der Zuſtand, aus welchem wir ſolche Lieder als einzige und letzte poetiſche Ausdrucksweiſe des nationalen Geiſtes hervorgehn ſehn, beſchränkt ſich deshalb mehr auf Familienleben, Zuſammenhalten in Stämmen, ohne weitere Organiſation eines ſchon zu Heroenſtaaten herangereiften Daſeyns. Kommen Erinnerungen an nationale Thaten vor, ſo ſind dieß meiſt Kämpfe gegen fremde Unterdrücker, Raubzüge, Reaktionen der Wildheit gegen Wildheit, oder Thaten Einzelner gegen Einzelne ein und deſſelben Volkes, in deren Erzählung ſich dann Klage und Wehmuth oder ein heller Jubel über vorübergehende Siege freien Lauf läßt. Das zu entwickelter Selbſtſtändigkeit nicht entfaltete wirkliche Volksleben iſt auf die innere Welt der Empfindung zurückgewieſen, die dann aber ebenſo im Ganzen unentwickelt bleibt, und wenn ſie dadurch auch an Konzentration gewinnt, dennoch nun auch ihrem Inhalte nach häufig roh und barbariſch iſt. Ob daher Volkslieder für uns ein poetiſches Intereſſe oder im Gegentheil etwas Zurückſchreckendes ha-

ben ſollen, das hängt von der Art der Situationen und Empfindung ab, welche ſie darſtellen: denn was der Phantaſie des einen Volkes vortrefflich erſcheint, kann einem anderen abgeſchmackt, grauenhaft und widrig ſeyn. So giebt es z. B. ein Volkslied, das die Geſchichte von einer Frau erzählt, die auf Befehl ihres Mannes eingemauert wurde, und es durch ihre Bitten nur dahin bringt, daß ihr Löcher für ihre Brüſte offen gelaſſen werden, um ihr Kind zu ſäugen, und die nun auch noch ſo lange lebt, bis das Kind die Muttermilch entbehren konnte. Dieß iſt eine barbariſche gräuliche Situation. Ebenſo haben Räubereien, Thaten der Bravour und bloßen Wildheit Einzelner für ſich nichts in ſich, womit fremde Völker einer anderweitigen Bildung ſympathiſiren müßten. Volkslieder ſind daher auch häufig das Partikulärſte, für deſſen Vortrefflichkeit es keinen feſten Maaßſtab mehr giebt, weil ſie vom allgemein Menſchlichen zu weit abliegen. Wenn wir deshalb in neuerer Zeit mit Liedern der Irokeſen, Eskimo's und anderer wilder Völkerſchaften ſind bekannt geworden, ſo iſt dadurch für poetiſchen Genuß der Kreis nicht eben jedesmal erweitert.

β) Indem nun aber die Lyrik das totale Ausſprechen des innern Geiſtes iſt, ſo kann ſie weder bei der Ausdrucksweiſe, noch bei dem Inhalt der wirklichen Volkslieder oder der in dem ähnlichen Tone nachgeſungenen ſpäteren Gedichte ſtehn bleiben.

αα) Einer Seits nämlich kommt es, wie wir ſo eben ſahen, weſentlich darauf an, daß ſich das in ſich zuſammengedrängte Gemüth dieſer bloßen Koncentration und deren unmittelbaren Anſchauung enthebe, und zum freien Vorſtellen ſeiner ſelbſt hindurchdringe, was in jenen ſo eben geſchilderten Zuſtänden nur in unvollkommener Weiſe der Fall iſt; anderer Seits hat es ſich zu einer reichhaltigen Welt der Vorſtellungen, Leidenſchaften, Zuſtände, Konflikte auszubreiten, um alles, was die Menſchenbruſt in ſich zu faſſen im Stande iſt, innerlich zu verarbeiten und als Erzeugniß des eigenen Geiſtes mitzutheilen. Denn die

Geſammtheit der lyriſchen Poeſie muß die Totalität des innern Lebens, ſoweit daſſelbe in die Poeſie einzugehen vermag, poetiſch ausſprechen, und gehört deshalb allen Bildungsſtufen des Geiſtes gemeinſam an.

ββ) Mit dem freien Selbſtbewußtſeyn hängt nun auch zweitens die Freiheit der ihrer ſelbſt gewiſſen Kunſt zuſammen. Das Volkslied ſingt ſich gleichſam unmittelbar wie ein Naturlaut aus dem Herzen heraus; die freie Kunſt aber iſt ſich ihrer ſelbſt bewußt, ſie verlangt ein Wiſſen und Wollen deſſen, was ſie producirt, und bedarf einer Bildung zu dieſem Wiſſen, ſo wie einer zur Vollendung durchgeübten Virtuoſität des Hervorbringens. Wenn daher die eigentlich epiſche Poeſie das eigene Bilden und Machen des Dichters verbergen muß, oder es dem ganzen Charakter ihrer Entſtehungszeit nach noch nicht kann ſichtbar werden laſſen, ſo geſchieht dieß nur deshalb, weil das Epos es mit dem objektiven, nicht aus dem dichtenden Subjekt hervorgegangenen Daſeyn der Nation zu thun hat, das daher auch in der Poeſie nicht als ſubjektives, ſondern als für ſich ſelbſtſtändig ſich entwickelndes Produkt erſcheinen muß. In der Lyrik dagegen iſt das Schaffen wie der Inhalt das Subjektive, und hat ſich deshalb auch als das, was es iſt, kundzugeben.

γγ) In dieſer Rückſicht ſcheidet ſich die ſpätere lyriſche Kunſtpoeſie ausdrücklich von dem Volksliede ab. Es giebt zwar auch Volkslieder, welche gleichzeitig mit den Werken eigentlich künſtleriſcher Lyrik entſtehen, ſie gehören ſodann aber ſolchen Kreiſen und Individuen an, die, ſtatt jener Kunſtbildung theilhaftig zu werden, ſich in ihrer ganzen Anſchauungsweiſe von dem unmittelbaren Volksſinne noch nicht losgelöſt haben. Dieſer Unterſchied zwiſchen lyriſcher Volks- und Kunſtpoeſie iſt jedoch nicht ſo zu nehmen, als gewinne die Lyrik erſt dann ihren Gipfelpunkt, wenn die Reflexion und der Kunſtverſtand im Verein mit ſelbſtbewußter Geſchicklichkeit in blendender Eleganz an ihr als die weſentlichſten Elemente zum Vorſchein kämen. Dieß

würde nichts Anderes heißen, als daß wir Horaz z. B. und die römischen Lyriker überhaupt zu den vorzüglichsten Dichtern dieser Gattung rechnen müßten, oder auch in ihrem Kreise die Meistersänger etwa der vorangehenden Epoche des eigentlichen Minnegesangs vorzuziehn hätten. In diesem Extreme aber darf jener Satz nicht aufgefaßt werden, sondern er ist nur in dem Sinne richtig, daß die subjektive Phantasie und Kunst eben um der selbstständigen Subjektivität willen, die ihr Princip ausmacht, für ihre wahre Vollendung auch das freie ausgebildete Selbstbewußtseyn des Vorstellens wie der künstlerischen Thätigkeit zur Voraussetzung und Grundlage haben müsse.

γ) Eine letzte Stufe endlich können wir von den bisher angedeuteten in folgender Weise unterscheiden. Das Volkslied liegt noch vor der eigentlichen Ausbildung einer auch prosaischen Gegenwart und Wirklichkeit des Bewußtseyns; die lyrische echte Kunstpoesie dagegen entreißt sich dieser bereits vorhandenen Prosa, und schafft aus der subjektiv selbstständig gewordenen Phantasie eine neue poetische Welt der inneren Betrachtung und Empfindung, durch welche sie sich erst den wahren Inhalt und die wahre Ausdrucksweise des menschlichen Innern lebendig erzeugt. Drittens aber giebt es auch eine Form des Geistes, die wiederum nach einer Seite hin höher steht als die Phantasie des Gemüths und der Anschauung, insofern sie ihren Inhalt in durchgreifenderer Allgemeinheit und nothwendigerem Zusammenhange zum freien Selbstbewußtseyn zu bringen vermag, als dieß der Kunst überhaupt möglich wird. Ich meine das philosophische Denken. Umgekehrt jedoch ist diese Form anderer Seits mit der Abstraktion behaftet, sich nur in dem Elemente des Denkens als der bloß ideellen Allgemeinheit zu entwickeln, so daß der konkrete Mensch sich nun auch gedrungen finden kann, den Inhalt und die Resultate seines philosophischen Bewußtseyns in konkreter Weise, als durchdrungen von Gemüth und Anschauung, Phantasie und Empfindung auszusprechen, um

darin einen totalen Ausdruck des ganzen Innern zu haben und zu geben.

Auf dieſem Standpunkte laſſen ſich vornehmlich zwei verſchiedene Auffaſſungsweiſen geltend machen. Eines Theils nämlich kann es die Phantaſie ſeyn, welche über ſich ſelbſt hinaus den Bewegungen des Denkens entgegenſtrebt, ohne doch zur Klarheit und feſten Gemeſſenheit philoſophiſcher Expoſitionen hindurchzudringen. Dann wird die Lyrik meiſt der Erguß einer in ſich kämpfenden und ringenden Seele, die in ihrem Gähren ſowohl der Kunſt als dem Denken Gewalt anthut, indem ſie das eine Gebiet überſchreitet, ohne in dem anderen zu Hauſe zu ſeyn oder heimiſch werden zu können. Anderen Theils aber iſt auch das in ſich als Denken beruhigte Philoſophiren im Stande, ſeine klar gefaßten und ſyſtematiſch durchgeführten Gedanken mit Empfindung zu beſeelen, durch Anſchauung zu verſinnlichen, und den wiſſenſchaftlich in ſeiner Nothwendigkeit offenbaren Gang und Zuſammenhang, wie dieß z. B. Schiller in manchen Gedichten thut, gegen jenes freie Spiel der beſonderen Seiten einzutauſchen, unter deſſen Scheine der Ungebundenheit die Kunſt hier ihre innere Einigungen um ſo mehr zu verbergen ſuchen muß, je weniger ſie in den nüchternen Ton didaktiſcher Auseinanderſetzung verfallen will.

2. Beſondere Seiten der lyriſchen Poeſie.

Nachdem wir nun bisher den allgemeinen Charakter des Inhalts, den die lyriſche Poeſie ſich geben, und der Form, in der ſie denſelben ausſprechen kann, ſowie die verſchiedenen Standpunkte der Bildung betrachtet haben, welche ſich mehr oder weniger dem Princip der Lyrik gemäß erweiſen, beſteht unſer nächſtes Geſchäft darin, dieſe allgemeinen Punkte nun auch ihren beſonderen Hauptſeiten und Beziehungen nach auszuführen.

Auch in dieſer Rückſicht will ich von vorn herein den Unterſchied andeuten, der zwiſchen der epiſchen und lyriſchen Poeſie

beſteht. Bei Betrachtung der erſteren wendeten wir unſere vornehmlichſte Aufmerkſamkeit dem urſprünglichen nationalen Epos zu, und ließen dagegen die unzulänglichen Nebenarten, ſo wie das dichtende Subjekt, bei Seite liegen. Dieß dürfen wir in unſerem jetzigen Gebiete nicht thun. Im Gegentheil ſtellen ſich hier als die wichtigſten Gegenſtände der Erörterung auf die eine Seite die dichtende Subjektivität, auf die andere, die Verzweigung der verſchiedenen Arten, zu denen die Lyrik, welche überhaupt die Beſonderheit und Vereinzelung des Inhalts und ſeiner Formen zum Princip hat, ſich auszubreiten vermag. Wir können uns deshalb den nachfolgenden Gang für unſere näheren Beſprechungen feſtſtellen:

erſtens haben wir unſeren Blick auf den lyriſchen Dichter zu richten;

zweitens müſſen wir das lyriſche Kunſtwerk als Produkt der ſubjektiven Phantaſie betrachten, und

drittens die Arten angeben, welche aus dem allgemeinen Begriff der lyriſchen Darſtellung hervorgehn.

a) Der lyriſche Dichter.

α) Den Inhalt der Lyrik machen, wie wir ſahen, einer Seits Betrachtungen aus, welche das Allgemeine des Daſeyns und ſeiner Zuſtände zuſammenfaſſen, anderer Seits die Mannigfaltigkeit des Beſonderen. Als bloße Allgemeinheiten und beſondere Anſchauungen und Empfindungen aber ſind beide Elemente bloße Abſtraktionen, welche, um lebendige lyriſche Individualität zu erlangen, einer Verknüpfung bedürfen, die innerlicher und deshalb ſubjektiver Art ſeyn muß. Als der Mittelpunkt und eigentliche Inhalt der lyriſchen Poeſie hat ſich daher das poetiſche konkrete Subjekt, der Dichter, hinzuſtellen, ohne jedoch zur wirklichen That und Handlung fortzugehn, und ſich in die Bewegung dramatiſcher Konflikte zu verwickeln. Seine einzige Aeußerung und That beſchränkt ſich im Gegentheil dar-

auf, daß er ſeinem Inneren Worte leiht, die, was auch immer ihr Gegenſtand ſeyn mag, den geiſtigen Sinn des ſich ausſprechenden Subjekts darlegen, und den gleichen Sinn und Geiſt, denſelben Zuſtand des Gemüths, die ähnliche Richtung der Reflexion im Zuhörer zu erregen und wach zu erhalten bemüht ſind.

β) Hierbei kann nun die Aeußerung, obſchon ſie für Andere iſt, ein freier Ueberfluß der Heiterkeit, oder des zum Geſang ſich löſenden und im Lied ſich verſöhnenden Schmerzes ſeyn, oder der tiefere Trieb, die wichtigſten Empfindungen des Gemüths und weitreichendſten Betrachtungen nicht für ſich zu behalten, — denn wer ſingen und dichten *kann*, hat den Beruf dazu, und *ſoll* dichten. Doch ſind äußere Veranlaſſungen, ausdrückliche Einladung und dergleichen mehr in keiner Weiſe ausgeſchloſſen. Der große lyriſche Dichter aber ſchweift in ſolchem Falle bald von dem eigentlichen Gegenſtande ab, und ſtellt ſich ſelber dar. So wurde Pindar, um bei dieſem ſchon mehrfach erwähnten Beiſpiele zu bleiben, häufig aufgefordert, dieſen oder jenen ſiegekrönten Wettkämpfer zu feiern, ja er erhielt ſelbſt hin und wieder Geld dafür, und dennoch tritt Er, als Sänger, an die Stelle ſeines Helden, und preiſt nun in ſelbſtſtändiger Verknüpfung ſeiner eigenen Phantaſie die Thaten etwa der Voreltern, erinnert an alte Mythen, oder ſpricht ſeine tiefe Anſicht über das Leben, über Reichthum, Herrſchaft, über das, was groß und ehrenwerth, über die Hoheit und Lieblichkeit der Muſen, vor allem aber über die Würde des Sängers aus. So ehrt er auch in ſeinen Gedichten nicht ſowohl den Helden durch den Ruhm, den er über ihn verbreitet, ſondern er läßt *ſich*, den Dichter, hören. Nicht er hat die Ehre gehabt, jene Sieger zu beſingen, ſondern die Ehre, die ſie erhalten, iſt, daß Pindar ſie beſungen hat. Dieſe hervorragende innere Größe macht den Adel des lyriſchen Dichters aus. Homer iſt in ſeinem Epos als Individuum ſo ſehr aufgeopfert, daß man ihm jetzt nicht einmal eine Exiſtenz überhaupt mehr zugeſtehn will, doch

seine Heroen leben unsterblich fort; Pindar's Helden dagegen sind uns leere Namen geblieben, Er selbst aber, der sich gesungen und seine Ehre gegeben hat, steht unvergeßlich als Dichter da; der Ruhm, den die Helden in Anspruch nehmen dürfen, ist nur ein Anhängsel an dem Ruhme des lyrischen Sängers. — Auch bei den Römern erhält sich der lyrische Dichter zum Theil noch in dieser selbstständigen Stellung. So erzählt z. B. Sueton (T. III. p. 51. ed. Wolfii), daß Augustus dem Horaz die Worte geschrieben habe: an vereris, ne apud posteros tibi infame sit, quod videaris familiaris nobis esse; Horaz aber, da ausgenommen, wo er ex officio, wie man leicht herausfühlen kann, von Augustus spricht, kommt größtentheils bald genug auf sich selber zurück. Die 14te Ode des dritten Buchs z. B. hebt mit der Rückkehr des Augustus aus Hispanien nach dem Siege über die Cantabrer an; doch weiterhin rühmt Horaz nur, daß durch die Ruhe, welche Augustus der Welt wiedergegeben, nun auch er selbst als Dichter ruhig seines Nichtsthuns und seiner Muße genießen könne; dann befiehlt er, Kränze, Salben und alten Wein zur Feier zu bringen, und schnell die Neära herbeizuladen, — genug er hat es nur mit den Vorbereitungen zu seinem Feste zu thun. Doch auf Liebeskämpfe kommt es ihm jetzt weniger an als in seiner Jugend, zur Zeit des Konsul Plancus, denn dem Boten, den er schickt, sagt er ausdrücklich:

Si per invisum mora ianitorem
Fiet, abito.

Mehr noch kann man es als einen ehrenwerthen Zug Klopstock's rühmen, daß er zu seiner Zeit wieder die selbstständige Würde des Sängers fühlte, und indem er sie aussprach und ihr gemäß sich hielt und betrug, den Dichter aus dem Verhältniß des Hofpoeten und Jedermannspoeten, sowie aus einer müßigen nichtsnutzigen Spielerei herausriß, womit ein Mensch sich nur ruinirt. Dennoch geschah es, daß nun gerade ihn zuerst der Buchhändler als seinen Poeten ansah. Klopstock's Ver-

leger in Halle bezahlte ihm für den Bogen der Meſſiade, einen oder zwei Thaler, glaub' ich, darüber hinaus aber ließ er ihm eine Weſte und Hoſe machen, und führte ihn ſo ausſtaffirt in Geſellſchaften umher, und ließ ihn in der Weſte und Hoſe ſehn, um bemerkbar zu machen, daß er ſie ihm angeſchafft habe. Dem Pindar dagegen, (ſo erzählen wenigſtens ſpätere, wenn auch nicht durchweg verbürgte Berichte), ſetzten die Athenienſer ein Standbild (Pausanias I. c. 8.), weil er ſie in einem ſeiner Geſänge gerühmt hatte, und ſandten ihm außerdem (Aeſchines ep. 4.) das Doppelte der Strafe, mit welcher ihn die Thebaner um des übermäßigen Lobes willen, das er der fremden Stadt geſpendet, nicht verſchonen wollten; ja es heißt ſogar, Apollo ſelber habe durch den Mund der Pythia erklärt, Pindar ſolle die Hälfte der Gaben erhalten, welche die geſammte Hellas zu den pythiſchen Spielen zu bringen pflegte.

γ) In dem ganzen Umkreis lyriſcher Gedichte ſtellt ſich drittens nun auch die Totalität eines Individuums ſeiner poetiſchen innern Bewegung noch dar. Denn der lyriſche Dichter iſt gedrungen, alles, was ſich in ſeinem Gemüth und Bewußtſeyn poetiſch geſtaltet, im Liede auszuſprechen. In dieſer Rückſicht iſt beſonders Goethe zu erwähnen, der in der Mannigfaltigkeit ſeines reichen Lebens ſich immer dichtend verhielt. Auch hierin gehört er zu den ausgezeichneteſten Menſchen. Selten läßt ſich ein Individuum finden, deſſen Intereſſe ſo nach allen und jeden Seiten hin thätig war, und doch lebte er dieſer unendlichen Ausbreitung ohngeachtet durchweg in ſich, und was ihn berührte, verwandelte er in poetiſche Anſchauung. Sein Leben nach Außen, die Eigenthümlichkeit ſeines im Täglichen eher verſchloſſenen als offenen Herzens, ſeine wiſſenſchaftlichen Richtungen und Ergebniſſe andauernder Forſchung, die Erfahrungsſätze ſeines durchgebildeten praktiſchen Sinns, ſeine ethiſchen Maximen, die Eindrücke, welche die mannichfach ſich durchkreuzenden Erſcheinungen der Zeit auf ihn machten, die Reſultate,

die er sich daraus zog, die sprudelnde Lust und der Muth der Jugend, die gebildete Kraft und innere Schönheit seiner Mannesjahre, die umfassende frohe Weisheit seines Alters, — alles ward bei ihm zum lyrischen Erguß, in welchem er ebenso das leichteste Anspielen an die Empfindung, als die härtesten schmerzlichen Konflikte des Geistes aussprach, und sich durch dieses Aussprechen davon befreite.

b) Das lyrische Kunstwerk.

Was zweitens das lyrische Gedicht als poetisches Kunstwerk angeht, so läßt sich wegen des zufälligen Reichthums an den verschiedenartigsten Auffassungsweisen und Formen des seiner Seits ebenso unberechenbar mannigfaltigen Inhalts im Allgemeinen wenig darüber sagen. Denn der subjektive Charakter dieses ganzen Gebiets, obschon dasselbe sich den allgemeinen Gesetzen der Schönheit und Kunst auch hier nicht darf entziehen wollen, bringt es dennoch der Natur der Sache nach mit sich, daß der Umfang von Wendungen und Tönen der Darstellung ganz uneingeschränkt bleiben muß. Es handelt sich deshalb für unseren Zweck nur um die Frage, in welcher Weise der Typus des lyrischen Kunstwerks sich von dem des epischen unterscheidet.

In dieser Rücksicht will ich nur folgende Seiten kurz bemerklich machen:

erstens die Einheit des lyrischen Kunstwerks;

zweitens die Art seiner Entfaltung;

drittens die Außenseite des Versmaaßes und Vortrags.

α) Die Wichtigkeit, welche das Epos für die Kunst hat, liegt, wie ich schon sagte, besonders bei ursprünglichen Epopoeen weniger in der totalen Ausbildung der vollendet künstlerischen Form, als in der Totalität des nationalen Geistes, welche ein und dasselbe Werk in reichhaltigster Entfaltung an uns vorüberführt.

αα) Solche eine Geſammtheit uns zu vergegenwärtigen muß das eigentlich lyriſche Kunſtwerk nicht unternehmen. Denn die Subjektivität kann zwar auch zu einem univerſellen Zuſammenfaſſen fortgehn, will ſie ſich aber wahrhaft als in ſich beſchloſſenes Subjekt geltend machen, ſo liegt in ihr ſogleich das Princip der Beſonderung und Vereinzlung. Doch iſt auch hiermit eine Mannigfaltigkeit von Anſchauungen aus der Naturumgebung, von Erinnerungen an eigne und fremde Erlebniſſe, mythiſche und hiſtoriſche Begebenheiten und dergleichen nicht von vorn herein ausgeſchloſſen, dieſe Breite des Inhalts aber darf hier nicht wie in dem Epos aus dem Grunde auftreten, weil ſie zur Totalität einer beſtimmten Wirklichkeit gehört, ſondern hat nur darin ihr Recht zu ſuchen, daß ſie in der ſubjektiven Erinnerung und beweglichen Kombinationsgabe lebendig wird.

ββ) Als den eigentlichen Einheitspunkt des lyriſchen Gedichts müſſen wir deshalb das ſubjektive Innere anſehn. Die Innerlichkeit als ſolche jedoch iſt Theils die ganz formelle Einheit des Subjekts mit ſich, Theils zerſplittert und zerſtreut ſie ſich zur bunteſten Beſonderung und verſchiedenartigſten Mannigfaltigkeit der Vorſtellungen, Gefühle, Eindrücke, Anſchauungen u. ſ. f., deren Verknüpfung nur darin beſteht, daß ein und daſſelbe Ich ſie als bloßes Gefäß gleichſam in ſich trägt. Um den zuſammenhaltenden Mittelpunkt des lyriſchen Kunſtwerks abgeben zu können, muß deshalb das Subjekt einer Seits zur konkreten Beſtimmtheit der Stimmung oder Situation fortgeſchritten ſeyn, anderer Seits ſich mit dieſer Beſondrung ſeiner als mit ſich ſelber zuſammenſchließen, ſo daß es ſich in derſelben empfindet und vorſtellt. Dadurch allein wird es dann zu einer in ſich begrenzten ſubjektiven Totalität, und ſpricht nur das aus, was aus dieſer Beſtimmtheit hervorgeht und mit ihr in Zuſammenhang ſteht.

γγ) Am vollständigsten lyrisch ist in dieser Rücksicht die in einem konkreten Zustande koncentrirte Stimmung des Gemüths, indem das empfindende Herz das Innerste und Eigenste der Subjektivität ist, die Reflexion und aufs Allgemeine gerichtete Betrachtung aber leicht in das Didaktische hineingerathen, oder das Substantielle und Sachliche des Inhalts in epischer Weise hervorheben kann.

β) Ueber die Entfaltung zweitens des lyrischen Gedichts läßt sich im Allgemeinen ebensowenig Bestimmtes feststellen, und ich muß mich daher auch hier auf einige durchgreifendere Bemerkungen einschränken.

αα) Die Fortentwickelung des Epos ist verweilender Art, und breitet sich überhaupt zur Darstellung einer weitverzweigten Wirklichkeit aus. Denn im Epos legt das Subjekt sich in das Objektive hinein, das sich nun seiner selbstständigen Realität nach für sich ausgestaltet und fortbewegt. Im Lyrischen dagegen ist es die Empfindung und Reflexion, welche umgekehrt die vorhandene Welt in sich hineinzieht, dieselbe in diesem inneren Elemente durchlebt, und erst, nachdem sie zu etwas selber Innerlichem geworden ist, in Worte faßt und ausspricht. Im Gegensatze epischer Ausbreitung hat daher die Lyrik die Zusammengezogenheit zu ihrem Principe, und muß vornehmlich durch die innere Tiefe des Ausdrucks, nicht aber durch die Weitläufigkeit der Schilderung oder Explikation überhaupt wirken wollen. Doch bleibt dem lyrischen Dichter zwischen der fast verstummenden Gedrungenheit, und der zu beredter Klarheit vollständig herausgearbeiteten Vorstellung der größte Reichthum von Nüancen und Stufen offen. Ebensowenig darf die Veranschaulichung äußerer Gegenstände verbannt seyn. Im Gegentheil, die recht konkreten lyrischen Werke stellen das Subjekt auch in seiner äußeren Situation dar, und nehmen deshalb die Naturumgebung, Lokalität u. s. f. gleichfalls in sich hinein; ja es giebt Gedichte, welche sich ganz auf dergleichen Schilderungen beschränken.

Dann aber macht nicht die reale Objektivität und deren plaſtiſche Ausmalung, ſondern das Anklingen des Aeußern an das Gemüth, die dadurch erregte Stimmung, das in ſolcher Umgebung ſich empfindende Herz das eigentlich Lyriſche aus, ſo daß uns durch die vor's Auge gebrachten Züge nicht dieſer oder jener Gegenſtand zur äußeren Anſchauung, ſondern das Gemüth, das ſich in denſelben hineingelegt hat, zum inneren Bewußtſeyn kommen, und uns zu derſelben Empfindungsweiſe oder Betrachtung bewegen ſoll. Das deutlichſte Beiſpiel liefern hiefür die Romanze und Ballade, welche, wie ich ſchon oben andeutete, um ſo lyriſcher ſind, jemehr ſie von der berichteten Begebenheit nur gerade das herausheben, was dem inneren Seelenzuſtande entſpricht, in welchem der Dichter erzählt, und uns den ganzen Hergang in ſolcher Weiſe darbieten, daß uns daraus dieſe Stimmung ſelber lebendig zurückklingt. Deshalb bleibt alles eigentliche, wenn auch empfindungsvolle Ausmalen äußerer Gegenſtände, ja ſelbſt die weitläufige Charakteriſtik innerer Situationen in der Lyrik immer von geringerer Wirkſamkeit, als das engere Zuſammenziehn und der bezeichnungsreich koncentrirte Ausdruck.

ββ) Epiſoden zweitens ſind dem lyriſchen Dichter gleichfalls unverwehrt, doch darf er ſich ihrer aus einem ganz anderen Grunde als der epiſche bedienen. Für das Epos liegen ſie im Begriffe der objektiv ihre Seiten verſelbſtſtändigenden Totalität, und erhalten in Rückſicht auf den Fortgang der epiſchen Handlung zugleich den Sinn von Verzögerungen und Hemmniſſen. Ihre lyriſche Berechtigung dagegen iſt ſubjektiver Art. Das lebendige Individuum nämlich durchläuft ſeine innere Welt ſchneller, erinnert ſich bei den verſchiedenſten Gelegenheiten der verſchiedenſten Dinge, verknüpft das Allermannigfaltigſte, und läßt ſich, ohne dadurch von ſeiner eigentlichen Grundempfindung oder dem Gegenſtande ſeiner Reflexion abzukommen, von ſeiner Vorſtellung und Anſchauung herüber und hinüberführen. Die gleiche Lebendigkeit ſteht nun auch dem poetiſchen Innern zu, ob-

ſchon es ſich meiſtens ſchwer ſagen läßt, ob dieſes und jenes in einem lyriſchen Gedichte epiſodiſch zu nehmen ſey oder nicht. Ueberhaupt aber gehören Abſchweifungen, wenn ſie nur die Einheit nicht zerreißen, vor allem aber überraſchende Wendungen, witzige Kombinationen und plötzliche, faſt gewaltſame Uebergänge gerade der Lyrik eigens zu.

γγ) Deshalb kann die Art des Fortgangs und Zuſammenhanges in dieſem Gebiete der Dichtkunſt gleichfalls Theils unterſchiedener, Theils ganz entgegengeſetzter Natur ſeyn. Im Allgemeinen verträgt die Lyrik, ebenſowenig als das Epos, weder die Willkür des gewöhnlichen Bewußtſeyns, noch die bloß verſtändige Konſequenz oder den ſpekulativ in ſeiner Nothwendigkeit dargelegten Fortſchritt des wiſſenſchaftlichen Denkens, ſondern verlangt eine Freiheit und Selbſtſtändigkeit auch der einzelnen Theile. Wenn ſich aber für das Epos dieſe relative Iſolirung aus der Form des realen Erſcheinens herſchreibt, in deſſen Typus die epiſche Poeſie veranſchaulicht, ſo giebt umgekehrt wieder der lyriſche Dichter den beſonderen Empfindungen und Vorſtellungen, in denen er ſich ausſpricht, den Charakter freier Vereinzlung, weil jede derſelben, obſchon alle von der ähnlichen Stimmung und Betrachtungsweiſe getragen ſind, dennoch ihrer Beſonderheit nach ſein Gemüth erfüllt, und daſſelbe ſo lange auf dieſen einen Punkt koncentrirt, bis es ſich zu anderen Anſchauungen und Seiten der Empfindung herüber wendet. Hiebei nun kann der fortleitende Zuſammenhang ein wenig unterbrochener ruhiger Verlauf ſeyn, ebenſoſehr aber auch in lyriſchen Sprüngen von einer Vorſtellung vermittlungslos zu einer andern weitabliegenden übergehn, ſo daß der Dichter ſich ſcheinbar feſſellos umherwirft, und dem beſonnen folgernden Verſtande gegenüber in dieſem Fluge trunkener Begeiſterung ſich von einer Macht beſeſſen zeigt, deren Pathos ihn ſelbſt wider ſeinen Willen regiert und mit ſich fortreißt. Der Schwung und Kampf ſolcher Leidenſchaft iſt einigen Arten der Lyrik ſo

ſehr eigen, daß z. B. Horaz in vielen Gedichten dergleichen den Zuſammenhang anſcheinend auflöſende Sprünge mit feiner Berechnung künſtlich zu machen bemüht war. — Die mannigfaltigen Mittelſtufen der Behandlung endlich, welche zwiſchen dieſen Endpunkten des klarſten Zuſammenhangs und ruhigen Verlaufs einer Seits, und des ungebundenen Ungeſtüms der Leidenſchaft und Begeiſterung anderer Seits liegen, muß ich übergehn.

γ) Das Letzte nun, was uns in dieſer Sphäre noch zu beſprechen übrig bleibt, betrifft die äußere Form und Realität des lyriſchen Kunſtwerks. Hier herein fallen vornehmlich das Metrum und die Muſikbegleitung.

αα) Daß der Hexameter in ſeinem gleichmäßigen, gehaltenen und doch auch wieder lebendigen Fortſtrömen das Vortrefflichſte der epiſchen Sylbenmaaße ſey, läßt ſich leicht einſehen. Für die Lyrik nun aber haben wir ſogleich die größte Mannigfaltigkeit verſchiedener Metra und die vielſeitigere innere Struktur derſelben zu fordern. Der Stoff des lyriſchen Gedichts nämlich iſt nicht der Gegenſtand in ſeiner ihm ſelbſt angehörigen realen Entfaltung, ſondern die ſubjektive innere Bewegung des Dichters, deren Gleichmäßigkeit oder Wechſel, Unruhe oder Ruhe, ſtilles Hinfließen oder ſtrudelnderes Fluthen und Springen ſich nun auch als zeitliche Bewegung der Wortklänge, in denen ſich das Innere kundgiebt, äußern muß. Die Art der Stimmung und ganzen Auffaſſungsweiſe hat ſich ſchon im Versmaaß anzukündigen. Denn der lyriſche Erguß ſteht zu der Zeit, als äußerem Elemente der Mittheilung, in einem viel näheren Verhältniß als das epiſche Erzählen, das die realen Erſcheinungen in die Vergangenheit verlegt, und in einer mehr räumlichen Ausbreitung nebeneinander ſtellt oder verwebt, wogegen die Lyrik das augenblickliche Auftauchen der Empfindungen und Vorſtellungen in dem zeitlichen Nacheinander ihres Entſtehens und ihrer Ausbildung darſtellt und deshalb die verſchiedenartige zeitliche Bewegung ſelbſt künſtleriſch zu geſtalten hat. — Zu dieſer Un-

terschiedenheit nun gehört erstens das buntere Aneinanderreihen von Längen und Kürzen in einer abgebrochneren Ungleichheit der rhythmischen Füße, zweitens die verschiedenartigeren Einschnitte, und drittens die Abrundung zu Strophen, welche sowohl in Rücksicht auf Länge und Kürze der einzelnen Zeilen als auch in Betreff auf die rhythmische Figuration derselben in sich selbst und in ihrer Aufeinanderfolge von reichhaltiger Abwechslung seyn können.

ββ) Lyrischer nun zweitens als diese kunstgemäße Behandlung der zeitlichen Dauer und ihrer rhythmischen Bewegung ist der Klang als solcher der Wörter und Sylben. Hieher gehört vornehmlich die Alliteration, der Reim und die Assonanz. Bei diesem Systeme der Versifikation nämlich überwiegt, wie ich dieß früher schon auseinander gesetzt habe, einer Seits die geistige Bedeutsamkeit der Sylben, der Accent des Sinns, der sich von dem bloßen Naturelement für sich fester Längen und Kürzen loslöst, und nun vom Geist her die Dauer, Hervorhebung und Senkung bestimmt; anderer Seits thut sich der auf bestimmte Buchstaben, Sylben und Wörter ausdrücklich koncentrirte Klang isolirt hervor. Sowohl dieß Vergeistigen durch die innere Bedeutung, als auch dieß Herausheben des Klangs ist der Lyrik schlechthin gemäß, insofern sie Theils das, was da ist und erscheint, nur in dem Sinne aufnimmt und ausspricht, welchen dasselbe für das Innere hat, Theils als Material ihrer eigenen Mittheilung vornehmlich den Klang und Ton ergreift. Zwar kann sich auch in diesem Gebiete das rhythmische Element mit dem Reime verschwistern, doch geschieht dieß dann in einer selbst wieder dem musikalischen Takt sich annähernden Weise. Streng genommen ließe sich deshalb die poetische Anwendung der Assonanz, der Alliteration und des Reims auf das Gebiet der Lyrik beschränken, denn obschon sich das mittelaltrige Epos nicht von jenen Formen, der Natur der neueren Sprachen zufolge, fernhalten kann, so ist dieß jedoch hauptsächlich nur deswegen

zuläſſig, weil hier von Hauſe aus das lyriſche Element innerhalb der epiſchen Poeſie ſelber von größerer Wirkſamkeit wird, und ſich ſtärker noch in Heldenliedern, romanzen- und balladenartigen Erzählungen u. ſ. w. Bahn bricht. Das Aehnliche findet in der dramatiſchen Dichtkunſt ſtatt. Was nun aber der Lyrik eigenthümlicher angehört, iſt die verzweigtere Figuration des Reims, die ſich in Betreff auf die Wiederkehr der gleichen oder die Abwechſelung verſchiedener Buchſtaben-, Sylben- und Wortklänge zu mannigfach gegliederten und verſchränkten Reimſtrophen ausbildet und abrundet. Dieſer Abtheilungen bedienen ſich freilich die epiſche und die dramatiſche Poeſie gleichfalls, doch nur aus demſelben Grunde, aus welchem ſie auch den Reim nicht verbannen. So geben z. B. die Spanier in der ausgebildeteſten Epoche ihrer dramatiſchen Entwicklung dem ſpitzfündigen Spiele der in ihrem Ausdruck alsdann wenig dramatiſchen Leidenſchaft einen durchaus freien Raum, und verleiben Oktavreime, Sonette u. ſ. f. ihren ſonſtigen dramatiſchen Versmaaßen ein, oder zeigen wenigſtens in fortlaufenden Aſſonanzen und Reimen ihre Vorliebe für das tönende Element der Sprache.

γγ) Drittens endlich wendet ſich die lyriſche Poeſie noch in verſtärkterem Grade, als dieß durch den bloßen Reim möglich iſt, der Muſik dadurch zu, daß das Wort zur wirklichen Melodie und zum Geſang wird. Auch dieſe Hinneigung läßt ſich vollſtändig rechtfertigen. Je weniger nämlich der lyriſche Stoff und Inhalt für ſich Selbſtſtändigkeit und Objektivität hat, ſondern vorzugsweiſe innerlicher Art iſt, und nur in dem Subjekte als ſolchen wurzelt, während er dennoch zu ſeiner Mittheilung einen äußeren Haltpunkt nöthig macht, um ſo mehr fordert er für den Vortrag eine entſchiedene Aeußerlichkeit. Weil er innerlicher bleibt, muß er äußerlich erregender werden. Dieſe ſinnliche Erregung aber des Gemüths vermag nur die Muſik hervorzubringen.

So finden wir denn auch in Rücksicht auf äußere Exekution die lyrische Poesie durchgängig fast in der Begleitung der Musik. Doch ist hier ein wesentlicher Stufengang in dieser Vereinigung nicht zu übersehn. Denn mit eigentlichen Melodieen verschmelzt sich wohl erst die romantische, und vornehmlich die moderne Lyrik, und zwar in solchen Liedern besonders, in welchen die Stimmung, das Gemüth das vorwaltende bleibt, und die Musik nun diesen innern Klang der Seele zur Melodie zu verstärken und auszubilden hat; wie das Volkslied z. B. eine musikalische Begleitung liebt und hervorruft. Kanzonen dagegen, Elegieen, Episteln u. s. f. ja selbst Sonette werden in neuerer Zeit nicht leicht einen Komponisten finden. Wo nämlich die Vorstellung und Reflexion oder auch die Empfindung in der Poesie selbst zu vollständiger Explikation kommt, und sich schon dadurch Theils der bloßen Koncentration des Gemüths, Theils dem sinnlichen Elemente der Kunst mehr und mehr enthebt, da gewinnt die Lyrik bereits als sprachliche Mittheilung eine größere Selbstständigkeit und giebt sich dem engen Anschließen an die Musik nicht so gefügig hin. Je unexplicirter umgekehrt das Innere ist, das sich ausdrücken will, desto mehr bedarf es der Hülfe der Melodie. Weshalb nun aber die Alten der durchsichtigen Klarheit ihrer Diktion zum Trotz, dennoch beim Vortrag die Unterstützung der Musik, und in welchem Maaße sie dieselbe forderten, werden wir noch später zu berühren Gelegenheit haben.

c) Die Arten der eigentlichen Lyrik.

Was nun drittens die besonderen Arten angeht, zu denen die lyrische Poesie auseinandertritt, so habe ich einiger, welche den Uebergang aus der erzählenden Form des Epos in die subjektive Darstellungsweise bilden, bereits nähere Erwähnung gethan. Auf der entgegengesetzten Seite könnte man nun ebenso das Hervorkommen des Dramatischen aufzeigen wollen; dieses

Herüberneigen aber zur Lebendigkeit des Drama beschränkt sich hier im Wesentlichen nur darauf, daß auch das lyrische Gedicht als Zwiegespräch, ohne jedoch zu einer sich konfliktvoll weiter bewegenden Handlung fortzugehn, die äußere Form des Dialogs in sich aufzunehmen vermag. Diese Uebergangsstufen und Zwitterarten wollen wir jedoch bei Seite liegen lassen, und nur kurz diejenigen Formen betrachten, in welchen sich das eigentliche Princip der Lyrik unvermischt geltend macht. Der Unterschied derselben findet seinen Grund in der Stellung, welche das dichtende Bewußtseyn zu seinem Gegenstande einnimmt.

α) Auf der einen Seite nämlich hebt das Subjekt die Partikularität seiner Empfindung und Vorstellung auf, und versenkt sich in die allgemeine Anschauung Gottes oder der Götter, deren Größe und Macht das ganze Innere durchdringt, und den Dichter als Individuum verschwinden läßt. Hymnen, Dithyramben, Päane, Psalmen gehören in diese Klasse, welche sich dann wieder bei den verschiedenen Völkern verschiedenartig ausbildet. Im Allgemeinsten will ich nur auf folgenden Unterschied aufmerksam machen.

αα) Der Dichter, der sich über die Beschränktheit seiner eigenen inneren und äußeren Zustände, Situationen und der damit verknüpften Vorstellungen erhebt, und sich dafür dasjenige zum Gegenstande macht, was ihn und seiner Nation als absolut und göttlich erscheint, kann sich das Göttliche erstens zu einem objektiven Bilde abrunden, und das für die innere Anschauung entworfene und ausgeführte Bild zum Preise der Macht und Herrlichkeit des besungenen Gottes für Andere hinstellen. Von dieser Art sind z. B. die Hymnen, welche dem Homer zugeschrieben werden. Sie enthalten vornehmlich mythologische, nicht etwa nur symbolisch aufgefaßte, sondern in episch gediegener Anschaulichkeit ausgestaltete Situationen und Geschichten des Gottes, zu dessen Ruhm sie gedichtet sind.

ββ) Umgekehrt zweitens und lyrischer ist der dithyrambenmäßige Aufschwung als subjektiv gottesdienstliche Erhebung, die fortgerissen von der Gewalt ihres Gegenstandes, wie im Innersten durchgerüttelt und betäubt, in ganz allgemeiner Stimmung es nicht zu einem objektiven Bilden und Gestalten bringen kann, sondern beim Aufjauchzen der Seele stehn bleibt. Das Subjekt geht aus sich heraus, hebt sich unmittelbar in das Absolute hinein, von dessen Wesen und Macht erfüllt es nun jubelnd einen Preis über die Unendlichkeit anstimmt, in welche es sich versenkt, und über die Erscheinungen, in deren Pracht sich die Tiefen der Gottheit verkündigen.

Die Griechen haben es innerhalb ihrer gottesdienstlichen Feierlichkeiten nicht lange bei solchen bloßen Ausrufungen und Anrufungen bewenden lassen, sondern sind dazu fortgegangen, dergleichen Ergüsse durch Erzählung bestimmter mythischer Situationen und Handlungen zu unterbrechen. Diese zwischen die lyrischen Ausbrüche hineingestellten Darstellungen machten sich dann nach und nach zur Hauptsache, und bildeten, indem sie als lebendig abgeschlossene Handlung für sich in Form der Handlung hervortraten, das Drama aus, das nun seiner Seits wieder die Lyrik der Chöre als integrirenden Theil in sich hineinnahm.

Durchgreifender dagegen finden wir diesen Schwung der Erhebung, dieß Aufblicken, Jauchzen und Aufschreien der Seele zu dem Einen, worin das Subjekt das Endziel seines Bewußtseyns und den eigentlichen Gegenstand aller Macht und Wahrheit, als Ruhmes und Preises findet, in vielen der erhabeneren Psalmen des alten Testamentes. Wie es z. B. im 33sten Psalm heißt: „Freuet euch des Herrn, ihr Gerechten; die Frommen sollen ihn schön preisen. Danket dem Herrn mit Harfen, und lobsinget ihm auf dem Psalter von zehn Saiten; singet ihm ein neues Lied, und machet's gut auf Saitenspielen mit Schalle. Denn des Herren Wort ist wahrhaftig, und was er zusaget, das hält er gewiß. Er liebet Gerechtigkeit und Gericht. Die Erde ist

voll der Güte des Herrn, der Himmel iſt durchs Wort des Herrn gemacht, und alle ſein Heer durch den Geiſt ſeines Mundes.“ ꝛc. Ebenſo im 29ſten Pſalm: „Bringet her dem Herrn, ihr Gewaltigen, bringet her dem Herrn Ehre und Stärke. Bringet dem Herrn Ehre ſeines Namens, betet an den Herrn in heiligem Schmuck. Die Stimme des Herrn gehet auf den Waſſern, der Gott der Ehren donnert, der Herr auf großen Waſſern, die Stimme des Herrn gehet mit Macht, die Stimme des Herrn gehet herrlich. Die Stimme des Herrn zerbricht die Cedern, der Herr zerbricht die Cedern des Libanon. Und machet ſie läcken wie ein Kalb, Libanon und Sirion wie ein junges Einhorn. Die Stimme des Herrn häuet wie Feuerflammen. Die Stimme des Herrn erreget die Wüſten u. ſ. f.“

Solch eine Erhebung und lyriſche Erhabenheit enthält ein Außerſichſeyn, und wird deshalb weniger zu einem ſich Vertiefen in den konkreten Inhalt, ſo daß die Phantaſie in ruhiger Befriedigung die Sache gewähren ließe, als ſie ſich vielmehr nur zu einem unbeſtimmten Enthuſiasmus ſteigert, der das dem Bewußtſeyn Unausſprechliche zur Empfindung und Anſchauung zu bringen ringt. In dieſer Unbeſtimmtheit kann ſich das ſubjektive Innere ſeinen unerreichbaren Gegenſtand nicht in beruhigter Schönheit vorſtellen, und ſeines Ausdrucks im Kunſtwerke genießen; ſtatt eines ruhigen Bildes ſtellt die Phantaſie die äußerlichen Erſcheinungen, die ſie ergreift, ungeregelter, abgeriſſen zuſammen, und da ſie im Innern zu keiner feſten Gliederung der beſonderen Vorſtellungen gelangt, bedient ſie ſich auch im Aeußeren nur eines willkührlicher herausſtoßenden Rhythmus.

Die Propheten, welche der Gemeinde gegenüberſtehn, gehn dann mehr ſchon, großen Theils im Grundtone des Schmerzes und der Wehklage über den Zuſtand ihres Volks, in dieſem Gefühl der Entfremdung und des Abfalls, in der erhabenen

Gluth ihrer Geſinnung und ihres politiſchen Zornes zur paränetiſchen Lyrik fort.

Aus übergroßer Wärme nun aber wird in ſpäteren nachbildenden Zeiten dieſe dann künſtlichere Hitze leicht kalt und abſtrakt. So ſind z. B. viele Hymnen- und Pſalmenartige Gedichte Klopſtock's weder von Tiefe der Gedanken noch von ruhiger Entwickelung irgend eines religiöſen Inhalts, ſondern was ſich darin ausdrückt, iſt vornehmlich der Verſuch dieſer Erhebung zum Unendlichen, das der modernen aufgeklärten Vorſtellung gemäß nur zur leeren Unermeßlichkeit und unbegreiflichen Macht, Größe und Herrlichkeit Gottes, gegenüber der dadurch ganz begreiflichen Ohnmacht und erliegenden Endlichkeit des Dichters, auseinandergeht.

β) Auf einem zweiten Standpunkte ſtehn diejenigen Arten der lyriſchen Poeſie, welche ſich durch den allgemeinen Namen Ode, im neueren Sinne des Worts, bezeichnen laſſen. Hier tritt im Unterſchiede der vorigen Stufe ſogleich die für ſich herausgehobene Subjektivität des Dichters als eine Hauptſeite an die Spitze, und kann ſich gleichfalls in zwiefacher Beziehung geltend machen.

αα) Einer Seits nämlich erwählt ſich der Dichter auch innerhalb dieſer neuen Form und Aeußerungsweiſe, wie bisher, einen in ſich ſelbſt gewichtigen Inhalt, den Ruhm und Preis der Götter, Helden, Fürſten, Liebe, Schönheit, Kunſt, Freundſchaft u. ſ. f., und zeigt ſein Inneres von dieſem Gehalt und deſſen konkreter Wirklichkeit ſo durchdrungen erfüllt und hingeriſſen, daß es ſcheint, als habe der Gegenſtand ſich in dieſem Schwunge der Begeiſterung der ganzen Seele bemächtigt, und walte in ihr als die einzig beſtimmende Macht. Wäre dieß nun vollſtändig der Fall, ſo könnte die Sache ſich für ſich objektiv zu einem epiſchen Skulpturbilde plaſtiſch ausgeſtalten, bewegen und abſchließen. Umgekehrt aber iſt es gerade ſeine eigene Subjektivität und deren Größe, welche der Dichter für ſich

auszuſprechen und objektiv zu machen hat, ſo daß er ſich nun ſeiner Seits des Gegenſtandes bemächtigt, ihn innerlich verarbeitet, ſich ſelbſt in ihm zur Aeußerung bringt, und deshalb in freier Selbſtſtändigkeit den objektiven Entwickelungsgang durch ſeine eigene Empfindung oder Reflexion unterbricht, ſubjektiv beleuchtet, verändert, und ſomit nicht die Sache, ſondern die von ihr erfüllte ſubjektive Begeiſterung zum Meiſter werden läßt. Hiermit haben wir jedoch zwei verſchiedene ja entgegengeſetzte Seiten; die hinreißende Macht des Inhalts, und die ſubjektive poetiſche Freiheit, welche im Kampf mit dem Gegenſtande, der ſie bewältigen will, hervorbricht. Der Drang nun dieſes Gegenſatzes vornehmlich iſt es, welcher den Schwung und die Kühnheit der Sprache und Bilder, das ſcheinbar Regelloſe des inneren Baues und Verlaufs, die Abſchweifungen, Lücken, plötzlichen Uebergänge u. ſ. f. nothwendig macht, und die innere poetiſche Höhe des Dichters durch die Meiſterſchaft bewährt, mit welcher er in künſtleriſcher Vollendung dieſen Zwieſpalt zu löſen, und ein in ſich ſelber einheitsvolles Ganzes zu produciren mächtig bleibt, das ihn, als ſein Werk, über die Größe ſeines Gegenſtandes hinaushebt.

Aus dieſer Art lyriſcher Begeiſterung ſind viele der pindariſchen Oden hervorgegangen, deren ſiegende innere Herrlichkeit ſich dann ebenſo in dem vielfach bewegten und doch zu feſtem Maaß geregelten Rhythmus kund giebt. Horaz dagegen iſt beſonders da, wo er ſich am meiſten erheben will, ſehr kühl und nüchtern, und von einer nachahmenden Künſtlichkeit, welche die mehr nur verſtändige Feinheit der Kompoſition vergebens zu verdecken ſucht. Auch Klopſtock's Begeiſterung bleibt nicht jedesmal echt, ſondern wird häufig zu etwas Gemachtem, obſchon manche ſeiner Oden voll wahrer und wirklicher Empfindung und von einer hinreißenden männlichen Würde und Kraft des Ausdrucks ſind.

ββ) Anderer Seits aber braucht der Inhalt nicht ſchlechthin gehaltvoll und wichtig zu ſeyn, ſondern der Dichter zwei-

tens wird sich selbst in seiner Individualität von solcher Wichtigkeit, daß er nun auch unbedeutenderen Gegenständen, weil er sie zum Inhalte seines Dichtens macht, Würde, Adel oder doch wenigstens überhaupt ein höheres Interesse verleiht. Von dieser Art ist Vieles in Horazen's Oden, und auch Klopstock und Andere haben sich auf diesen Standpunkt gestellt. Hier ist es dann nicht das Bedeutende des Gehalts, womit der Dichter kämpft, sondern er hebt im Gegentheil das für sich Bedeutungslose in äußeren Anlässen, kleinen Vorfällen, u. s. f. zu der Höhe hinauf, auf welcher er selbst sich empfindet und vorstellt.

γ) Die ganze unendliche Mannigfaltigkeit der lyrischen Stimmung und Reflexion breitet sich endlich auf der Stufe des Liedes auseinander, in welchem deshalb auch die Besonderheit der Nationalität und dichterischen Eigenthümlichkeit am vollständigsten zum Vorschein kommt. Das Allerverschiedenartigste kann hierunter begriffen werden, und eine genaue Klassifikation wird höchst schwierig. Im Allgemeinsten lassen sich etwa folgende Unterschiede sondern.

αα) Erstens das eigentliche Lied, das zum Singen oder auch nur zum Trällern für sich und in Gesellschaft bestimmt ist. Da braucht's nicht viel Inhalt, innere Größe und Hoheit; im Gegentheil, Würde, Adel, Gedankenschwere würden der Lust, sich unmittelbar zu äußeren, nur hinderlich werden. Großartige Reflexionen, tiefe Gedanken, erhabene Empfindungen nöthigen das Subjekt, aus seiner unmittelbaren Individualität und deren Interesse und Seelenstimmung schlechthin herauszutreten. Diese Unmittelbarkeit der Freude und des Schmerzes, das Partikuläre in ungehemmter Innigkeit soll aber gerade im Liede seinen Ausdruck finden. In seinen Liedern ist sich jedes Volk daher auch am meisten heimisch und behaglich.

Wie grenzenlos sich nun dieß Gebiet in seinem Umfange des Inhalts und seiner Verschiedenheit des Tones ausdehnt, so unterscheidet sich doch jedes Lied von den bisherigen Arten so-

gleich durch ſeine Einfachheit in Anſehung des Stoffs, Ganges, Metrums, der Sprache, Bilder u. ſ. f. Es fängt von ſich im Gemüthe an, und geht nun nicht etwa in begeiſterndem Fluge von einem Gegenſtande zum andern fort, ſondern haftet überhaupt beſchloſſener in ein und demſelben Inhalte feſt, ſey derſelbe nun eine einzelne Situation oder irgend eine beſtimmte Aeußerung der Luſt oder Traurigkeit, deren Stimmung und Anſchauungen uns durchs Herz ziehn. In dieſer Empfindung oder Situation bleibt das Lied ohne Ungleichheit des Fluges und Affekts, ohne Kühnheit der Wendungen und Uebergänge ruhig und einfach ſtehn, und bildet nur dieſes Eine in leichtem Fluſſe der Vorſtellung bald abgebrochener und koncentrirter, bald ausgebreiteter und folgerechter, ſowie in ſangbaren Rhythmen und leicht faßlichen ohne mannigfaltige Verſchlingung wiederkehrenden Reimen zu einem Ganzen aus. Weil es nun aber meiſt das An und für ſich Flüchtigere zu ſeinem Inhalte hat, muß man nicht etwa meinen, daß eine Nation hundert und tauſend Jahre hindurch die nämlichen Lieder ſingen müßte. Ein irgend ſich weiter entwickelndes Volk iſt nicht ſo arm und dürftig, daß es nur einmal Liederdichter unter ſich hätte; gerade die Liederpoeſie ſtirbt, im Unterſchiede der Epopoee, nicht aus, ſondern erweckt ſich immer von Friſchem. Dieß Blumenfeld erneuert ſich in jeder Jahreszeit, und nur bei gedrückten, von jedem Vorſchreiten abgeſchnittenen Völkern, die nicht zu der immer neubelebten Freudigkeit des Dichtens kommen, erhalten ſich die alten und älteſten Lieder. Das einzelne Lied wie die einzelne Stimmung entſteht und vergeht, regt an, erfreut, und wird vergeſſen. Wer kennt und ſingt z. B. noch die Lieder, welche vor funfzig Jahren allgemein bekannt und beliebt waren. Jede Zeit ſchlägt ihren neuen Liederton an, und der frühere klingt ab, bis er gänzlich verſtummt. Dennoch aber muß jedes Lied, nicht ſowohl eine Darſtellung der Perſönlichkeit des Sängers als ſolchen, als eine Gemeingültigkeit haben, welche vielfach anſpricht, gefällt, die

gleiche Empfindung anregt, und so nun auch von Munde zu Munde geht. Lieder die nicht allgemein in ihrer Zeit gesungen werden, sind selten echter Art.

Als den wesentlichen Unterschied nun in der Ausdrucksweise des Liedes will ich nur zwei Hauptseiten herausheben, welche ich schon früher berührt habe. Eines Theils nämlich kann der Dichter sein Inneres und dessen Bewegungen ganz offen und ausgelassen aussprechen, besonders die freudigen Empfindungen und Zustände, so daß er alles, was in ihm vorgeht, vollständig mittheilt; anderen Theils aber kann er im entgegengesetzten Extrem gleichsam nur durch sein Verstummen ahnen lassen, was in seinem unaufgeschlossenen Gemüthe sich zusammendrängt. Die erste Art des Ausdrucks gehört hauptsächlich dem Orient und besonders der sorglosen Heiterkeit und begierdefreien Expansion der muhamedanischen Poesie an, deren glänzende Anschauung sich in sinniger Breite und witzigen Verknüpfungen herüber und hinüber zu wenden liebt. Die zweite dagegen sagt mehr der nordisch in sich koncentrirten Innerlichkeit des Gemüths zu, das in gedrungener Stille oft nur nach ganz äußerlichen Gegenständen zu greifen und in ihnen anzudeuten vermag, daß das in sich gepreßte Herz sich nicht aussprechen und Luft machen könne, sondern wie das Kind, mit dem der Vater im Erlkönig durch Nacht und Wind reitet, in sich verglimmt und erstickt. Dieser Unterschied, der auch sonst schon im Lyrischen sich in allgemeinerer Weise als Volks- und Kunstpoesie, Gemüth und umfassendere Reflexion geltend macht, kehrt auch hier innerhalb des Liedes mit vielfachen Nüancen und Mittelstufen wieder.

Was nun endlich einzelne Arten betrifft, die sich hieher zählen lassen, so will ich nur folgende erwähnen.

Erstlich Volkslieder, welche ihrer Unmittelbarkeit wegen hauptsächlich auf dem Standpunkte des Liedes stehn bleiben, und meist sangbar sind, ja des begleitenden Gesanges bedürfen. Sie erhalten Theils die nationalen Thaten und Begebnisse, in wel-

chen das Volk sein eigenstes Leben empfindet, in der Erinnerung wach, Theils sprechen sie die Empfindungen und Situationen der verschiedenen Stände, das Mitleben mit der Natur und den nächsten menschlichen Verhältnissen unmittelbar aus, und stimmen die verschiedenartigsten Töne der Lustigkeit oder Trauer und Wehmuth an. — Ihnen gegenüber zweitens stehn die Lieder einer schon in sich vielfach bereicherten Bildung, welche sich zu geselliger Erheiterung an den mannigfaltigsten Scherzen, anmuthigen Wendungen, kleinen Vorfällen und sonstigen galanten Einkleidungen ergötzt, oder empfindsamer sich an die Natur und an Situationen des engeren menschlichen Lebens wendet, und diese Gegenstände so wie die Gefühle dabei und darüber beschreibt, indem der Dichter in sich zurückgeht, und sich an seiner eigenen Subjektivität und deren Herzensregungen weidet. Bleiben dergleichen Lieder bei der bloßen Beschreibung, besonders von Naturgegenständen stehn, so werden sie leicht trivial und zeugen von keiner schöpferischen Phantasie. Auch mit dem Beschreiben der Empfindungen über etwas geht es häufig nicht besser. Vor allem muß der Dichter bei solcher Schilderung der Gegenstände und Empfindungen nicht mehr in der Befangenheit der unmittelbaren Wünsche und Begierden stehen, sondern in theoretischer Freiheit sich schon eben so sehr darüber erhoben haben, so daß es ihm nur auf die Befriedigung ankommt, welche die Phantasie als solche giebt. Diese unbekümmerte Freiheit, diese Ausweitung des Herzens und Befriedigung im Elemente der Vorstellung giebt z. B. vielen der anakreontischen Lieder, sowie den Gedichten des Hafis und dem goetheschen westöstlichen Divan den schönsten Reiz geistiger Freiheit und Poesie. — Drittens nun aber ist auch auf dieser Stufe ein höherer allgemeiner Inhalt nicht etwa ausgeschlossen. Die meisten protestantischen Gesänge für kirchliche Erbauung z. B. gehören zur Klasse der Lieder. Sie drücken die Sehnsucht nach Gott, die Bitte um seine Gnade, die Reue, Hoffnung, Zuversicht, den Zweifel,

Glauben u. s. f. des protestantischen Herzens zwar als Angelegenheit und Situation des einzelnen Gemüths aus, aber auf allgemeine Weise, in welcher diese Empfindungen und Zustände zugleich mehr oder weniger Angelegenheit eines Jeden seyn können oder sollen.

ββ) Zu einer zweiten Gruppe dieser umfassenden Stufe lassen sich die Sonette, Sestinen, Elegieen, Episteln u. s. f. rechnen. Diese Arten treten aus dem bisher betrachteten Kreise des Liedes schon heraus. Die Unmittelbarkeit des Empfindens und Aeußerens nämlich hebt sich hier zur Vermittlung der Reflexion und vielseitig umherblickenden, das Einzelne der Anschauung und Herzenserfahrung unter allgemeinere Gesichtspunkte zusammenfassenden Betrachtung auf; Kenntniß, Gelehrsamkeit, Bildung überhaupt darf sich geltend machen, und wenn auch in allen diesen Beziehungen die Subjektivität, welche das Besondere und Allgemeine in sich verknüpft und vermittelt, das Herrschende und Hervorstechende bleibt, so ist doch der Standpunkt, auf den sie sich stellt, allgemeiner und erweiterter als im eigentlichen Liede. Besonders die Italiener z. B. haben in ihren Sonetten und Sestinen ein glänzendes Beispiel einer feinsinnig reflektirenden Empfindung gegeben, die in einer Situation nicht bloß die Stimmungen der Sehnsucht, des Schmerzes, Verlangens u. s. f. oder die Anschauungen von äußeren Gegenständen mit inniger Koncentration unmittelbar ausdrückt, sondern sich vielfach herumwindet, mit Besonnenheit weit in Mythologie, Geschichte, Vergangenheit und Gegenwart umherblickt, und doch immer in sich wiederkehrt und sich beschränkt und zusammenhält. Dieser Art der Bildung ist weder die Einfachheit des Liedes vergönnt, noch die Erhebung der Ode gestattet, wodurch denn einer Seits die Sangbarkeit fortfällt, anderer Seits aber, als Gegentheil des begleitenden Singens, die Sprache selbst in ihrem Klingen und künstlichen Reimen zu einer tönenden Melodie des Wortes wird. Die Elegie dagegen kann in Sylbenmaaß, Reflexionen, Aus-

ſprüchen und beſchreibender Darſtellung der Empfindungen epiſcher gehalten ſeyn.

γγ) Die dritte Stufe in dieſer Sphäre wird durch eine Behandlungsweiſe ausgefüllt, deren Charakter neuerdings unter uns Deutſchen am ſchärfſten in Schiller hervorgetreten iſt. Die meiſten ſeiner lyriſchen Gedichte, wie die Reſignation, die Ideale, das Reich der Schatten, die Künſtler, das Ideal und das Leben, ſind ebenſowenig eigentliche Lieder als Oden oder Hymnen, Epiſteln, Sonette oder Elegieen im antiken Sinne; ſie nehmen im Gegentheil einen von allen dieſen Arten verſchiedenen Standpunkt ein. Was ſie auszeichnet, iſt beſonders der großartige Grundgedanke ihres Inhalts, von welchem der Dichter jedoch weder dithyrambiſch fortgeriſſen erſcheint, noch im Drange der Begeiſterung mit der Größe ſeines Gegenſtandes kämpft, ſondern deſſelben vollkommen Meiſter bleibt, und ihn mit eigener poetiſcher Reflexion, in ebenſo ſchwungreicher Empfindung als umfaſſender Weite der Betrachtung mit hinreißender Gewalt in den prächtigſten volltönendſten Worten und Bildern, doch meiſt ganz einfachen aber ſchlagenden Rhythmen und Reimen, nach allen Seiten hin vollſtändig explicirt. Dieſe großen Gedanken und gründlichen Intereſſen, denen ſein ganzes Leben geweiht war, erſcheinen deshalb als das innerſte Eigenthum ſeines Geiſtes, aber er ſingt nicht ſtill in ſich oder in geſelligem Kreiſe, wie Goethe's liederreicher Mund, ſondern wie ein Sänger, der einen für ſich ſelbſt würdigen Gehalt einer Verſammlung der Hervorragendſten und Beſten vorträgt. So tönen ſeine Lieder, wie er ſelbſt von ſeiner Glocke ſagt:

Hoch über'm niedern Erdenleben
Soll ſie im blauen Himmelszelt,
Die Nachbarin des Donners, ſchweben
Und grenzen an die Sternenwelt,
Soll eine Stimme ſeyn von oben,
Wie der Geſtirne helle Schaar,

Die ihren Schöpfer wandelnd loben
Und führen das bekränzte Jahr.
Nur ewigen und ernsten Dingen
Sey ihr metall'ner Mund geweiht,
Und stündlich mit den schnellen Schwingen
Berühr' im Fluge sie die Zeit.

3. Geschichtliche Entwickelung der Lyrik.

Aus dem, was ich Theils über den allgemeinen Charakter, Theils über die näheren Bestimmungen angedeutet habe, welche in Rücksicht auf den Dichter, das lyrische Kunstwerk und die Arten der Lyrik in Betracht kommen, erhellt schon zur Genüge, daß besonders in diesem Gebiete der Poesie eine konkrete Behandlung nur in zugleich historischer Weise möglich ist. Denn das Allgemeine, das für sich kann festgestellt werden, bleibt nicht nur seinem Umfange nach beschränkt, sondern auch in seinem Werthe abstrakt, weil fast in keiner anderen Kunst in gleichem Maaße die Besonderheit der Zeit und Nationalität, sowie die Einzelnheit des subjektiven Genius das Bestimmende für den Inhalt und die Form der Kunstwerke abgiebt. Jemehr nun aber hieraus für uns die Forderung erwächst, eine solche geschichtliche Darstellung nicht zu umgehn, um so mehr muß ich mich eben um dieser Mannigfaltigkeit willen, zu welcher die lyrische Poesie auseinander geht, ausschließlich auf die kurze Uebersicht über dasjenige beschränken, was mir in diesem Kreise zur Kenntniß gekommen ist, und woran ich einen regeren Antheil habe nehmen können.

Den Grund für die allgemeine Gruppirung der vielfachen nationalen und individuellen lyrischen Produkte haben wir, wie bei der epischen Poesie, aus den durchgreifenden Formen zu entnehmen, zu denen sich das künstlerische Hervorbringen überhaupt entfaltet, und welche wir als die symbolische, klassische und romantische Kunst haben kennen lernen. Als Haupteintheilung müssen

wir deshalb auch in dieſem Gebiete dem Stufengange folgen, der uns von der orientaliſchen zu der Lyrik der Griechen und Römer, und von dieſer zu den ſlaviſchen, romaniſchen und germaniſchen Völkern herüberführt.

a) Was nun erſtens die orientaliſche Lyrik näher anbetrifft, ſo unterſcheidet ſie ſich von der abendländiſchen im Weſentlichſten dadurch, daß es der Orient ſeinem allgemeinen Principe gemäß weder zur individuellen Selbſtſtändigkeit und Freiheit des Subjekts noch zu jener Vereinigung jedes Inhaltes bringt, deren Unendlichkeit in ſich die Tiefe des romantiſchen Gemüths ausmacht. Im Gegentheil zeigt ſich das ſubjektive Bewußtſeyn ſeinem Inhalt nach auf der einen Seite in das Aeußere und Einzelne unmittelbar verſunken, und ſpricht ſich in dem Zuſtande und den Situationen dieſer ungetrennten Einheit aus, anderer Seits hebt es ſich, ohne feſten Halt in ſich ſelber zu finden, gegen dasjenige auf, was ihm in der Natur und den Verhältniſſen des menſchlichen Daſeyns als das Mächtige und Subſtantielle gilt, und zu dem es ſich nun in dieſem bald negativeren bald freieren Verhältniß in ſeiner Vorſtellung und Empfindung, ohne es erreichen zu können, heranringt. — Der Form nach treffen wir deshalb hier weniger die poetiſche Aeußerung ſelbſtſtändiger Vorſtellungen über Gegenſtände und Verhältniſſe, als vielmehr das unmittelbare Schildern jener reflexionsloſen Einlebung, wodurch ſich nicht das Subjekt in ſeiner in ſich zurückgenommenen Innerlichkeit, ſondern in ſeinem Aufgehobenſeyn gegen die Objekte und Situationen zu erkennen giebt. Nach dieſer Seite hin erhält die orientaliſche Lyrik häufig, im Unterſchiede beſonders der romantiſchen, einen gleichſam objektiveren Ton. Denn oft genug ſpricht das Subjekt die Dinge und Verhältniſſe nicht ſo aus, wie ſie in ihm ſind, ſondern ſo, wie es in den Dingen iſt, denen es nun häufig auch ein für ſich ſelbſtſtändig beſeeltes Leben giebt; wie z. B. Hafis einmal ausruft:

O komm! die Nachtigall von dem Gemüth Hafisens
Kömmt auf den Duft der Rosen des Genusses wieder.

Anderer Seits geht diese Lyrik in der Befreiung des Subjekts von sich und aller Einzelnheit und Partikularität überhaupt zur ursprünglichen Expansion des Innern fort, das sich nun aber leicht ins Grenzenlose verliert, und zu einem positiven Ausdruck dessen, was es sich zum Gegenstande macht, nicht hindurchdringen kann, weil dieser Inhalt selbst das ungestaltbar Substantielle ist. Im Ganzen hat deshalb in dieser letzteren Rücksicht die morgenländische Lyrik besonders bei den Hebräern, Arabern und Persern den Charakter hymnenartiger Erhebung. Alle Größe, Macht und Herrlichkeit der Kreatur häuft die subjektive Phantasie verschwenderisch auf, um diesen Glanz dennoch vor der unaussprechlich höheren Majestät Gottes verschwinden zu lassen, oder sie wird nicht müde, wenigstens alles Liebliche und Schöne zu einer köstlichen Schnur aneinander zu reihn, die sie als Opfergabe demjenigen darbringt, was dem Dichter, sey es nun Sultan, Geliebte oder Schenke, einzig von Werth ist.

Als nähere Form des Ausdrucks endlich ist hauptsächlich in dieser Sphäre der Poesie die Metapher, das Bild und Gleichniß zu Hause. Denn Theils kann sich das Subjekt, das in seinem eigenen Innern nicht frei für sich selber ist, mit im vergleichenden Einleben in Anderes und Aeußeres kundgeben; Theils bleibt hier das Allgemeine und Substantielle abstrakt, ohne sich mit einer bestimmten Gestalt zu freier Individualität zusammenschmelzen zu lassen, so daß es nun auch seiner Seits nur im Vergleich mit den besondern Erscheinungen der Welt zur Anschauung gelangt, während diese endlich nur den Werth erhalten, zur annähernden Vergleichbarkeit mit dem Einen dienen zu können, das allein Bedeutung hat und des Ruhmes und Preises würdig ist. Diese Metaphern, Bilder und Gleichnisse aber, zu welchen das durchweg fast zur Anschauung heraustretende Innere sich aufschließt, sind nicht die wirkliche

Empfindung und Sache ſelbſt, ſondern ein nur ſubjektiv vom Dichter gemachter Ausdruck derſelben. Was deshalb dem lyriſchen Gemüthe hier an innerlich konkreter Freiheit abgeht, das finden wir durch die Freiheit des Ausdrucks erſetzt, der ſich von naiver Unbefangenheit in Bildern und Gleichnißreden ab, die vielſeitigſten Mittelſtufen hindurch, bis zur unglaublichſten Kühnheit und dem ſcharfſinnigſten Witz neuer und überraſchender Kombinationen fortentwickelt.

Was zum Schluß die einzelnen Völker angeht, welche ſich in der orientaliſchen Lyrik hervorgethan haben, ſo ſind hier erſtens die Chineſen, zweitens die Juder, drittens aber vor allem die Hebräer, Araber und Perſer zu nennen, auf deren nähere Charakteriſtik ich mich jedoch nicht einlaſſen kann.

b. Auf der zweiten Hauptſtufe, in der Lyrik der Griechen und Römer, iſt es die klaſſiſche Individualität, welche den durchgreifenden Charakterzug ausmacht. Dieſem Principe gemäß geht das einzelne Bewußtſeyn, das ſich lyriſch mittheilt, weder in das Aeußere und Objektive auf, noch erhebt es ſich über ſich ſelbſt hinaus zu dem erhabenen Anruf an alle Kreatur: alles was Odem hat lobe den Herrn! oder verſenkt ſich, nach freudiger Entfeſſelung von allen Banden der Endlichkeit, in den Einen, der alles durchdringt und beſeelt, ſondern das Subjekt ſchließt ſich mit dem Allgemeinen, als der Subſtanz ſeines eigenen Geiſtes, frei zuſammen, und bringt ſich dieſe individuelle Einigung innerlich zum poetiſchen Bewußtſeyn. —

Wie von der orientaliſchen, ſo unterſcheidet ſich die Lyrik der Griechen und Römer auf der anderen Seite ebenſoſehr von der romantiſchen. Denn ſtatt ſich bis zur Innigkeit partikulärer Stimmungen und Situationen zu vertiefen, arbeitet ſie hingegen das Innere zur klarſten Explikation ſeiner individuellen Leidenſchaft, Anſchauung und Betrachtungen heraus. Dadurch behält auch ſie, ſelbſt als Aeußerung des inneren Geiſtes, ſoweit dieß der Lyrik geſtattet iſt, den plaſtiſchen Typus

der klassischen Kunstform bei. Was sie nämlich von Lebensansichten, Weisheitssprüchen u. s. f. darlegt, entbehrt aller durchsichtigen Allgemeinheit ungeachtet dennoch nicht der freien Individualität selbstständiger Gesinnung und Auffassungsweise, und spricht sich weniger bilderreich und metaphorisch als direkt und eigentlich aus, während auch die subjektive Empfindung Theils in allgemeinerer Weise, Theils in anschaulicher Gestalt für sich selbst objektiv wird. In derselben Individualität scheiden sich die besonderen Arten in Betreff auf Konception, Ausdruck, Dialekt und Versmaaß von einander ab, um in abgeschlossener Selbstständigkeit den Kulminationspunkt ihrer Ausbildung zu erreichen, und wie das Innere und dessen Vorstellungen ist auch der äußere Vortrag plastischerer Art, indem derselbe in musikalischer Rücksicht weniger die innerliche Seelenmelodie der Empfindung als den sinnlichen Wortklang in dem rhythmischen Maaß seiner Bewegung hervorhebt, und hiezu endlich noch die Verschlingungen des Tanzes treten läßt.

α) In ursprünglicher reichster Entwickelung bildet die griechische Lyrik diesen Kunstcharakter vollendet aus. Zuerst als noch episch gehaltnere Hymnen, welche im Metrum des Epos weniger die innere Begeisterung aussprechen, als in festen objektiven Zügen, wie ich schon oben anführte, ein plastisches Bild der Götter vor die Seele stellen. — Den nächsten Fortgang sodann bildet dem Metrum nach das elegische Sylbenmaaß, das den Pentameter hinzufügt, und durch den regelmäßig wiederkehrenden Anschluß desselben an den Hexameter und die gleichen abbrechenden Einschnitte den ersten Beginn einer strophenartigen Abrundung zeigt. So ist denn auch die Elegie in ihrem ganzen Tone bereits lyrischer, sowohl die politische als auch die erotische, obschon sie besonders als gnomische Elegie dem epischen Herausheben und Aussprechen des Substantiellen als solchen noch nahe liegt, und daher auch ausschließlich fast den Joniern angehört, bei welchen die objektive Anschauung die Oberhand hatte.

Auch in Rückſicht auf das Muſikaliſche iſt es hauptſächlich nur die rhythmiſche Seite, die zur Ausbildung gelangt. — Daneben drittens entwickelt ſich in einem neuen Versmaaße das jambiſche Gedicht, das durch die Schärfe ſeiner Schmähungen eine ſchon ſubjektivere Richtung nimmt.

Die eigentlich lyriſche Reflexion und Leidenſchaft aber entwickelt ſich erſt in der ſogenannten melifchen Lyrik: die Metra werden verſchiedenartiger, wechſelnder, die Strophen reicher, die Elemente der muſikaliſchen Begleitung durch die hinzutretende Modulation vollſtändiger; jeder Dichter macht ſich ein ſeinem lyriſchen Charakter entſprechendes Sylbenmaaß; Sappho für ihre weichen doch von leidenſchaftlicher Gluth entflammten und im Ausdruck wirkungsvoll geſteigerten Ergüſſe; Alcäus für ſeine männlich kühneren Oden, und beſonders laſſen die Skolien bei der Mannigfaltigkeit ihres Inhalts und Tones auch eine vielſeitige Nuancirung der Diktion und des Metrums zu.

Die choriſche Lyrik endlich entfaltet ſich ſowohl in Betreff auf Reichthum der Vorſtellung und Reflexion, Kühnheit der Uebergänge, Verknüpfungen u. ſ. f., als auch in Rückſicht auf äußeren Vortrag am reichhaltigſten. Der Chorgeſang kann mit einzelnen Stimmen wechſeln, und die innerliche Bewegung begnügt ſich nicht mit dem bloßen Rhythmus der Sprache und den Modulationen der Muſik, ſondern ruft als plaſtiſches Element auch noch die Bewegungen des Tanzes zu Hülfe, ſo daß hier die ſubjektive Seite der Lyrik an ihrer Verſinnlichung durch die Exekution ein vollſtändiges Gegengewicht erhält. Die Gegenſtände dieſer Art der Begeiſterung ſind die ſubſtantiellſten und gewichtigſten, die Verherrlichung der Götter, ſowie der Sieger bei den Kampfſpielen, in welchen die in politiſcher Rückſicht häufig getrennten Griechen die objektive Anſchauung ihrer nationalen Einheit fanden; und ſo fehlt es denn auch nach Seiten der innern Auffaſſungsweiſe nicht an epiſchen und objektiven Elementen. Pindar z. B., der in dieſem Gebiete den Gipfel der

Vollendung erreicht, geht, wie ich bereits angab, von den äußerlich sich darbietenden Anlässen leicht über zu tiefen Aussprüchen über die allgemeine Natur des Sittlichen, Göttlichen, dann der Heroen, heroischer Thaten, Stiftungen von Staaten u. s. f. und hat die plastische Veranschaulichung ganz ebenso wie den subjektiven Schwung der Phantasie in seiner Gewalt. Daher ist es aber nicht die Sache, die sich episch für sich fortmacht, sondern die subjektive Begeisterung, ergriffen von ihrem Gegenstande, so daß dieser umgekehrt vom Gemüthe getragen und producirt erscheint.

Die spätere Lyrik der alexandrinischen Dichter ist dann weniger eine selbstständige Weiterentwickelung als vielmehr eine gelehrtere Nachahmung und Bemühung um Eleganz und Korrektheit des Ausdrucks, bis sie sich endlich zu kleineren Anmuthigkeiten, Scherzen u. s. f. verstreut, oder in Epigrammen sonst schon vorhandene Blumen der Kunst und des Lebens durch ein Band der Empfindung und des Einfalls neu zu verknüpfen, und durch Witz des Lobes oder der Satyre aufzufrischen sucht.

β) Bei den Römern zweitens findet die lyrische Poesie einen zwar mehrfach angebauten, doch weniger ursprünglich fruchtreichen Boden. Ihre Epoche des Glanzes beschränkt sich deshalb vornehmlich Theils auf das Zeitalter des Augustus, in welcher sie als theoretische Aeußerung und gebildeter Genuß des Geistes betrieben wurde, Theils bleibt sie eine Sache mehr der übersetzenden, oder kopirenden Geschicklichkeit, und Frucht des Fleißes und Geschmacks, als der frischen Empfindung und künstlerischen originalen Konception. Dennoch aber stellt sich, der Gelehrsamkeit und fremden Mythologie, sowie der Nachbildung vorzugsweise kälterer alexandrinischer Muster ungeachtet, die römische Eigenthümlichkeit überhaupt und der individuelle Charakter und Geist der einzelnen Dichter zugleich wieder selbstständig heraus, und giebt, wenn man von der innersten Seele der Poesie und Kunst abstrahirt, im Felde sowohl der Ode als auch

der Epistel, Satyre und Elegie etwas durchaus in sich Fertiges und Vollendetes. Die spätere Satyre dagegen, die sich hier hereinziehn läßt, betritt in ihrer Bitterkeit gegen das Verderben der Zeit, in ihrer stachelnden Entrüstung und deklamatorischen Tugend um so weniger den eigentlichen Kreis ungetrübter poetischer Anschauung, jemehr sie dem Bilde einer verworfenen Gegenwart nichts Anderes entgegenzusetzen hat, als eben jene Indignation und abstrakte Rhetorik eines tugendhaften Eifers.

c) Wie in die epische Poesie kommt deshalb auch in die Lyrik ein ursprünglicher Gehalt und Geist erst durch das Auftreten neuer Nationen hinein. Dieß ist bei den germanischen, romanischen und slawischen Völkerschaften der Fall, welche bereits in ihrer heidnischen Vorzeit, hauptsächlich aber nach ihrer Bekehrung zum Christenthume, sowohl im Mittelalter als auch in den letzten Jahrhunderten, eine dritte Hauptrichtung der Lyrik im allgemeinen Charakter der romantischen Kunstform immer mannigfacher und reichhaltiger ausbilden.

In diesem dritten Kreise wird die lyrische Poesie von so überwiegender Wichtigkeit, daß ihr Princip sich zunächst besonders in Rücksicht auf das Epos, dann aber in einer späteren Entwickelung auch in Betreff auf das Drama in einer viel tieferen Weise, als es bei den Griechen und Römern möglich war, geltend macht, ja bei einigen Völkern sogar die eigentlich epischen Elemente ganz im Typus der erzählenden Lyrik behandelt, und dadurch Produkte hervorbringt, bei denen es zweifelhaft scheinen kann, ob sie zur einen oder anderen Gattung zu rechnen seyen. Dieses Herüberneigen zur lyrischen Auffassung findet seinen wesentlichen Grund darin, daß sich das gesammte Leben dieser Nationen aus dem Princip der Subjektivität entwickelt, die das Substantielle und Objektive als das Ihrige aus sich hervorzubringen und zu gestalten gedrungen ist, und sich dieser subjektiven Vertiefung in sich mehr und mehr bewußt wird. Am ungetrübtesten und vollständigsten bleibt dieß Princip bei den

germanischen Stämmen wirksam, während sich die slawischen umgekehrt aus der orientalischen Versenkung in das Substantielle und Allgemeine erst herauszuringen haben. In der Mitte stehn die romanischen Völker, welche in den eroberten Provinzen des römischen Reichs nicht nur die Reste römischer Kenntnisse und Bildung überhaupt, sondern nach allen Seiten hin ausgearbeitete Zustände und Verhältnisse vor sich finden, und, indem sie sich damit verschmelzen, einen Theil ihrer ursprünglichen Natur dahingeben müssen. — Was den Inhalt angeht, so sind es fast alle Entwickelungsstufen des nationalen und individuellen Daseyns, welche sich in Bezug auf die Religion und das Weltleben dieser zu immer größerem Reichthum aufgeschlossenen Völker und Jahrhunderte im Reflex des Innern als subjektive Zustände und Situationen aussprechen. Der Form nach macht Theils der Ausdruck des zur Innigkeit koncentrirten Gemüths, sey es nun, daß sich dasselbe in nationale und sonstige Begebnisse, in die Natur und äußere Umgebung hineinlege, oder rein mit sich selber beschäftigt bleibe, Theils die in sich und ihre erweiterte Bildung sich subjektiv vertiefende Reflexion den Grundtypus aus. Im Aeußeren verwandelt sich die Plastik der rhythmischen Versifikation zur Musik der Alliteration, Assonanz und mannigfachsten Reimverschlingungen, und benutzt diese neuen Elemente einer Seits höchst einfach und anspruchslos, anderer Seits mit vieler Kunst und Erfindung festausgeprägter Formen, während auch der äußere Vortrag die eigentlich musikalische Begleitung des melodischen Gesangs und der Instrumente immer vollständiger ausbildet.

In der Eintheilung endlich dieser umfassenden Gruppe können wir im Wesentlichen dem Gange folgen, den ich schon in Ansehung der epischen Poesie angegeben habe.

Auf der einen Seite steht demnach die Lyrik der neuen Völker in ihrer noch heidnischen Ursprünglichkeit;

zweitens breitet sich reichhaltiger die Lyrik des christlichen Mittelalters aus;

drittens endlich ist es Theils das wiederauflebende Studium der alten Kunst, Theils das moderne Princip des Protestantismus, das von wesentlicher Einwirkung wird.

Auf eine nähere Charakteristik jedoch dieser Hauptstadien kann ich mich für diesmal nicht einlassen, und will mich nur darauf beschränken, zum Schluß noch einen deutschen Dichter herauszuheben, von dem aus unsere vaterländische Lyrik in neuester Zeit wieder einen großartigen Aufschwung genommen hat, und dessen Verdienste die Gegenwart zu wenig würdigt: ich meine den Sänger der Messiade. Klopstock ist einer der großen Deutschen, welche die neue Kunstepoche in ihrem Volke haben beginnen helfen; eine große Gestalt, welche die Poesie aus der enormen Unbedeutenheit der gottschedischen Epoche, die, was in dem deutschen Geiste noch Edles und Würdiges war, mit eigner steifster Flachheit vollends verkahlt hatte, in muthiger Begeisterung und innerem Stolze herausriß, und, voll von der Heiligkeit des poetischen Berufs, in gediegener wenn auch herber Form Gedichte lieferte, von denen ein großer Theil bleibend klassisch ist. — Seine Jugendoden sind Theils einer edlen Freundschaft gewidmet, die ihm etwas Hohes, Festes, Ehrenhaftes, der Stolz seiner Seele, ein Tempel des Geistes war; Theils einer Liebe voll Tiefe und Empfindung, obschon gerade zu diesem Felde viele Produkte gehören, die für völlig prosaisch zu halten sind; wie z. B. „Selmar und Selma", ein trübseliger langweiliger Wettstreit zwischen Liebenden, der sich nicht ohne viel Weinen, Wehmuth, leere Sehnsucht und unnütze melancholische Empfindung um den müßigen leblosen Gedanken dreht, ob Selmar oder Selma zuerst sterben werde. — Vornehmlich aber tritt in Klopstock in den verschiedensten Beziehungen das Vaterlandsgefühl hervor. Als Protestanten konnte ihm die christliche Mythologie, die Heiligenlegenden u. s. f., (etwa die Engel aus-

genommen, vor denen er einen großen poetischen Respekt hatte, obschon sie in einer Poesie der lebendigen Wirklichkeit abstrakt und todt bleiben,) weder für den sittlichen Ernst der Kunst, noch für die Kräftigkeit des Lebens und eines nicht blos weh- und demüthigen, sondern sich selbst fühlenden, positiv frommen Geistes genügen. Als Dichter aber drängte sich ihm das Bedürfniß einer Mythologie, und zwar einer heimischen, auf, deren Namen und Gestaltungen für die Phantasie schon als ein fester Boden vorhanden wären. Dieß Vaterländische geht für uns den griechischen Göttern ab, und so hat denn Klopstock, aus Nationalstolz kann man sagen, die alte Mythologie von Wodan, Hertha u. s. f. wieder aufzufrischen den Versuch gemacht. Zu objektiver Wirkung und Gültigkeit jedoch vermochte er es mit diesen Götternamen, die zwar germanisch *gewesen* aber nicht mehr *sind*, so wenig zu bringen, als die Reichsversammlung in Regensburg das Ideal unserer heutigen politischen Existenz seyn könnte. Wie groß daher auch das Bedürfniß war, eine allgemeine Volksmythologie, die Wahrheit der Natur und des Geistes, in nationaler Gestaltung poetisch und wirklich vor sich zu haben, so sehr blieben jene versunkene Götter doch nur eine völlig unwahre Hohlheit, und es lag eine Art läppischer Heuchelei in der Prätension, zu thun, als ob es der Vernunft und dem nationalen Glauben Ernst damit seyn sollte. Für die bloße Phantasie aber sind die Gestalten der griechischen Mythologie unendlich lieblicher, heiterer, menschlich freier und mannigfacher ausgebildet. Im Lyrischen jedoch ist es der *Sänger*, der sich darstellt, und diesen müssen wir in Klopstock um jenes vaterländischen Bedürfnisses und Versuches willen ehren, eines Versuches, der wirksam genug war, noch späte Früchte zu tragen, und auch im Poetischen die gelehrte Richtung auf die ähnlichen Gegenstände hinzulenken. — Ganz rein, schön und wirkungsreich endlich tritt Klopstock's vaterländisches Gefühl in seiner Begeisterung für die Ehre und Würde der deutschen Sprache, und alter deutscher

hiſtoriſcher Geſtalten hervor, Herrmann's z. B., und vornehmlich einiger deutſcher Kaiſer, die ſich ſelbſt durch Dichterkunſt geehrt haben. So belebte ſich in ihm immer berechtigter der Stolz der deutſchen Muſe, und ihr wachſender Muth, ſich im frohen Selbſtbewußtſeyn ihrer Kraft mit den Griechen, Römern und Engländern zu meſſen. Ebenſo gegenwärtig und patriotiſch iſt die Richtung ſeines Blicks auf Deutſchland's Fürſten, auf die Hoffnungen, die ihr Charakter in Rückſicht auf die allgemeine Ehre, auf Kunſt und Wiſſenſchaft, öffentliche Angelegenheiten und große geiſtige Zwecke erwecken könnte. Eines Theils drückte er Verachtung aus gegen dieſe unſere Fürſten, die „im ſanften Stuhl, vom Höfling rings umräuchert, jetzt unberühmt und einſt noch unberühmter" ſeyn würden, anderen Theils ſeinen Schmerz, daß ſelbſt Friedrich der Zweite

Nicht ſah, daß Deutſchlands Dichtkunſt ſich ſchnell erhob,
Aus feſter Wurzel daurendem Stamm, und weit
Der Aeſte Schatten warf! —

und ebenſo ſchmerzlich ſind ihm die vergeblichen Hoffnungen, die ihn in Kaiſer Joſeph den Aufgang einer neuen Welt des Geiſtes und der Dichtkunſt erblicken ließen. Endlich macht dem Herzen des Greiſen nicht weniger die Theilnahme an der Erſcheinung Ehre, daß ein Volk die Ketten aller Art zerbrach, tauſendjähriges Unrecht mit Füßen trat, und zum erſtenmale auf Vernunft und Recht ſein politiſches Leben gründen wollte. Er begrüßt dieſe neue

Labende, ſelbſt nicht geträumte Sonne.
Geſegnet ſey mir du, das mein Haupt bedeckt,
Mein graues Haar, die Kraft, die nach ſechzigen
Fordauert; denn ſie war's, ſo weit hin
Brachte ſie mich, daß ich dieß erlebte!

Ja er redet ſogar die Franzoſen mit den Worten an:

Verzeiht, o Franken, (Namen der Brüder iſt
Der edle Name) daß ich den Deutſchen einſt

Zurufte, das zu fliehn, warum ich
Ihnen itzt flehe, euch nachzuahmen.

Ein um so schärferer Grimm aber befiel den Dichter, als dieser schöne Morgen der Freiheit sich in einen greuelvollen, blutigen, freiheitsmordenden Tag verwandelte. Diesen Schmerz jedoch vermochte Klopstock nicht dichterisch zu bilden, und sprach ihn um so prosaischer, haltungsloser und fassungsloser aus, als er seiner getäuschten Hoffnung nichts Höheres entgegenzusetzen wußte, da seinem Gemüthe keine reichere Vernunftforderung in der Wirklichkeit erschienen war.

In dieser Weise steht Klopstock groß im Sinne der Nation, der Freiheit, Freundschaft, Liebe und protestantischen Festigkeit da, verehrungswerth in seinem Adel der Seele und Poesie, in seinem Streben und Vollbringen, und wenn er auch nach manchen Seiten hin in der Beschränktheit seiner Zeit befangen blieb, und viele bloß kritische, grammatische und metrische, kalte Oden gedichtet hat, so ist doch seitdem, Schiller ausgenommen, keine in ernster männlicher Gesinnung so unabhängige edle Gestalt wieder aufgetreten.

Dagegen aber haben Schiller und Goethe nicht bloß als solche Sänger ihrer Zeit, sondern als umfassendere Dichter gelebt, und besonders sind Goethe's Lieder das vortrefflichste, tiefste und wirkungsvollste, was wir Deutsche aus neuerer Zeit besitzen, weil sie ganz ihm und seinem Volke angehören, und, wie sie auf heimischem Boden erwachsen sind, dem Grundton unseres Geistes nun auch vollständig entsprechen. —

C. Die dramatiſche Poeſie.

Das Drama muß, weil es ſeinem Inhalte wie ſeiner Form nach ſich zur vollendeteſten Totalität ausbildet, als die höchſte Stufe der Poeſie und der Kunſt überhaupt angeſehn werden. Denn den ſonſtigen ſinnlichen Stoffen, dem Stein, Holz, der Farbe, dem Ton gegenüber, iſt die Rede allein das der Expoſition des Geiſtes würdige Element, und unter den beſonderen Gattungen der redenden Kunſt wiederum die dramatiſche Poeſie diejenige, welche die Objektivität des Epos mit dem ſubjektiven Principe der Lyrik in ſich vereinigt, indem ſie eine in ſich abgeſchloſſene Handlung als wirkliche, ebenſoſehr aus dem Inneren des ſich durchführenden Charakters entſpringende, als in ihrem Reſultat aus der ſubſtantiellen Natur der Zwecke, Individuen und Kolliſionen entſchiedene Handlung in unmittelbarer Gegenwärtigkeit darſtellt. Dieſe Vermittelung des Epiſchen durch die Innerlichkeit des Subjekts als gegenwärtig Handelnden erlaubt es dem Drama nun aber nicht, die äußere Seite des Lokals, der Umgebung, ſowie des Thuns und Geſchehens in epiſcher Weiſe zu beſchreiben, und fordert deshalb, damit das ganze Kunſtwerk zu wahrhafter Lebendigkeit komme, die vollſtändige ſceniſche Aufführung deſſelben. Die Handlung ſelbſt endlich in der Totalität ihrer inneren und äußeren Wirklichkeit iſt einer ſchlechthin entgegengeſetzten Auffaſſung fähig, deren durchgreifendes Princip, als das Tragiſche und Komiſche, die Gattungsunterſchiede der dramatiſchen Poeſie zu einer dritten Hauptſeite macht. —

Aus dieſen allgemeinen Geſichtspunkten ergiebt ſich für unſere Erörterungen nachfolgender Gang:

erſtens haben wir das dramatiſche Kunſtwerk im Unterſchiede des epiſchen und lyriſchen ſeinem allgemeinen und beſonderen Charakter nach zu betrachten;

zweitens müſſen wir auf die ſceniſche Darſtellung und deren Nothwendigkeit unſere Aufmerkſamkeit richten; und

drittens die verschiedenen Arten der dramatischen Poesie in ihrer konkreten historischen Wirklichkeit durchgehn.

1. Das Drama als poetisches Kunstwerk.

Das Erste, was wir bestimmter für sich herausheben können, betrifft die poetische Seite als solche des dramatischen Werks, unabhängig davon, daß dasselbe für die unmittelbare Anschauung muß in Scene gesetzt werden. Hieher gehören als nähere Gegenstände unserer Betrachtung

erstens das allgemeine Princip der dramatischen Poesie;

zweitens die besonderen Bestimmungen des dramatischen Kunstwerks;

drittens die Beziehung desselben auf das Publikum.

a. Das Princip der dramatischen Poesie.

Das Bedürfniß des Drama überhaupt ist die Darstellung gegenwärtiger menschlicher Handlungen und Verhältnisse für das vorstellende Bewußtseyn, in dadurch sprachlicher Aeußerung der die Handlung ausdrückenden Personen. Das dramatische Handeln aber beschränkt sich nicht auf die einfache störungslose Durchführung eines bestimmten Zwecks, sondern beruht schlechthin auf kollidirenden Umständen, Leidenschaften und Charakteren, und führt daher zu Aktionen und Reaktionen, die nun ihrer Seits wieder eine Schlichtung des Kampfs und Zwiespalts nothwendig machen. Was wir deshalb vor uns sehen sind die zu lebendigen Charakteren und konfliktreichen Situationen individualisirten Zwecke, in ihrem sich Zeigen und Behaupten, Einwirken und Bestimmen gegeneinander; — alles in Augenblicklichkeit wechselseitiger Aeußerung — sowie das in sich selbst begründete Endresultat dieses ganzen sich bewegt durchkreuzenden und dennoch zur Ruhe lösenden menschlichen Getriebes in Wollen und Vollbringen.

Die poetische Auffassungsweise dieses neuen Inhalts soll

nun, wie ich ſchon anführte, eine vermittelnde Einigung des epiſchen und lyriſchen Kunſtprincipes ſeyn.

α) Das Nächſte, was ſich in dieſer Rückſicht feſtſtellen läßt, betrifft die Zeit, in welcher die dramatiſche Poeſie ſich als hervorragende Gattung geltend machen kann. Das Drama iſt das Produkt eines ſchon in ſich ausgebildeten nationalen Lebens. Denn es ſetzt weſentlich ſowohl die urſprünglich poetiſchen Tage des eigentlichen Epos, als auch die ſelbſtſtändige Subjektivität des lyriſchen Erguſſes als vergangen voraus, da es ſich, Beide zuſammenfaſſend, in keiner dieſer für ſich geſonderten Sphären genügt. Zu dieſer poetiſchen Verknüpfung muß das freie Selbſtbewußtſeyn menſchlicher Zwecke, Verwickelungen und Schickſale ſchon vollkommen erwacht, und in einer Weiſe gebildet ſeyn, wie es nur in den mittleren und ſpäteren Entwickelungsepochen des nationalen Daſeyns möglich wird. So ſind auch die erſten großen Thaten und Begebniſſe der Völker gemeinhin mehr epiſcher als dramatiſcher Natur; gemeinſame Züge meiſt nach Außen, wie der trojaniſche Krieg, das Heranwogen der Völkerwanderung, die Kreuzzüge; oder gemeinſchaftliche heimiſche Vertheidigung gegen Fremde, wie die Perſerkriege; und erſt ſpäter treten jene ſelbſtſtändigere einſame Helden auf, welche aus ſich heraus ſelbſtſtändig Zwecke faſſen und Unternehmungen ausführen.

β) Was nun zweitens die Vermittelung des epiſchen und lyriſchen Princips ſelbſt angeht, ſo haben wir uns dieſelbe folgendermaßen vorzuſtellen.

Schon das Epos führt uns eine Handlung vor Augen, aber als ſubſtantielle Totalität eines nationalen Geiſtes in Form objektiver beſtimmter Begebenheiten und Thaten, in welchen das ſubjektive Wollen, der individuelle Zweck und die Aeußerlichkeit der Umſtände mit ihren realen Hemniſſen ſich das Gleichgewicht halten. In der Lyrik dagegen iſt es das Subjekt, das in ſeiner ſelbſtſtändigen Innerlichkeit für ſich hervortritt und ſich ausſpricht.

Soll nun das Drama beide Seiten in sich zusammenhalten, so hat es

αα) erstens wie das Epos ein Geschehen, Thun, Handeln zur Anschauung zu bringen; von allem aber, was vor sich geht, muß es die Aeußerlichkeit abstreifen, und an deren Stelle als Grund und Wirksamkeit das selbstbewußte und thätige Individuum setzen. Denn das Drama zerfällt nicht in ein lyrisches Inneres, dem Aeußeren gegenüber, sondern stellt ein Inneres und dessen äußere Realisirung dar. Dadurch erscheint dann das Geschehen nicht hervorgehend aus den äußeren Umständen, sondern aus dem inneren Wollen und Charakter, und erhält dramatische Bedeutung nur durch den Bezug auf die subjektiven Zwecke und Leidenschaften. Ebensosehr jedoch bleibt das Individuum nicht nur in seiner abgeschlossenen Selbstständigkeit stehn, sondern findet sich durch die Art der Umstände, unter denen es seinen Charakter und Zweck zum Inhalte seines Wollens nimmt, sowie durch die Natur dieses individuellen Zweckes in Gegensatz und Kampf gegen Andere gebracht. Dadurch wird das Handeln Verwickelungen und Kollisionen überantwortet, die nun ihrer Seits, selbst wider den Willen und die Absicht der handelnden Charaktere, zu einem Ausgang hinleiten, in welchem sich das eigene innere Wesen menschlicher Zwecke, Charaktere und Konflikte herausstellt. Dieß Substantielle, das sich an den selbstständig aus sich handelnden Individuen geltend macht, ist die andere Seite des Epischen, die sich im Principe der dramatischen Poesie wirksam und lebendig erweist.

ββ) Wie sehr deshalb auch das Individuum seinem Innern nach zum Mittelpunkte wird, so kann sich doch die dramatische Darstellung nicht mit den bloß lyrischen Situationen des Gemüths begnügen, und das Subjekt bereits vollbrachte Thaten in müßiger Theilnahme beschreiben lassen, oder überhaupt unthätige Genüsse, Anschauungen und Empfindungen schildern, sondern das Drama muß die Situationen und deren Stimmung

beſtimmt zeigen durch den individuellen Charakter, der ſich zu beſonderen Zwecken entſchließt, und dieſe zum praktiſchen Inhalte ſeines wollenden Selbſt macht. Die Beſtimmtheit des Gemüths geht deshalb im Drama zum Triebe, zur Verwirklichung des Innern durch den Willen, zur Handlung über, macht ſich äußerlich, objektivirt ſich, und wendet ſich dadurch nach der Seite epiſcher Realität hin. Die äußere Erſcheinung aber, ſtatt als bloßes Geſchehen in's Daſeyn zu treten, enthält für das Individuum ſelbſt die Abſichten und Zwecke deſſelben; die Handlung iſt das ausgeführte Wollen, das zugleich ein gewußtes iſt, ſowohl in Betreff auf ſeinen Urſprung und Ausgangspunkt im Innern, als auch in Rückſicht auf ſein Endreſultat. Was nämlich aus der That herauskommt, geht für das Individuum ſelber daraus hervor, und übt ſeinen Rückſchlag auf den ſubjektiven Charakter und deſſen Zuſtände aus. Dieſer ſtete Bezug der geſammten Realität auf das Innere des ſich aus ſich beſtimmenden Individuums, das ebenſoſehr der Grund derſelben iſt, als es ſie in ſich zurücknimmt, iſt das eigentlich lyriſche Princip in der dramatiſchen Poeſie.

γγ) In dieſer Weiſe allein tritt die Handlung als Handlung auf, als wirkliches Ausführen innerer Abſichten und Zwecke, mit deren Realität ſich das Subjekt als mit ſich ſelbſt zuſammenſchließt und darin ſich ſelber will und genießt, und nun auch mit ſeinem ganzen Selbſt für das, was aus demſelben in's äußere Daſeyn übergeht, einſtehn muß. Das dramatiſche Individuum bricht ſelber die Frucht ſeiner eigenen Thaten.

Indem nun aber das Intereſſe ſich auf den inneren Zweck beſchränkt, deſſen Held das handelnde Individuum iſt, und vom Aeußeren nur dasjenige braucht in das Kunſtwerk aufgenommen zu werden, was zu dieſem Zwecke, der aus dem Selbſtbewußtſeyn herſtammt, einen weſentlichen Bezug hat, ſo iſt das Drama erſtens abſtrakter als das Epos. Denn einer Seits hat die Handlung, inſofern ſie in der Selbſtbeſtimmung des Charakters

beruht, und aus diesem innern Quellpunkte sich herleiten soll, nicht den epischen Boden einer totalen sich allen ihren Seiten und Verzweigungen nach objektiv ausbreitenden Weltanschauung zur Voraussetzung, sondern zieht sich zur Einfachheit bestimmter Umstände zusammen, unter welchen das Subjekt sich zu seinem Zwecke entschließt, und ihn durchführt; anderer Seits ist es nicht die Individualität, die sich in dem ganzen Komplexus ihrer nationalen epischen Eigenschaften vor uns entwickeln soll, sondern der Charakter in Rücksicht auf sein Handeln, das zur allgemeinen Seele einen bestimmten Zweck hat. Dieser Zweck, die Sache, auf welche es ankommt, steht höher als die partikuläre Breite des Individuums, das nur als lebendiges Organ und belebender Träger erscheint. Eine weitere Entfaltung des individuellen Charakters nach den verschiedenartigsten Seiten hin, welche mit seinem auf einen Punkt koncentrirten Handeln in keinem oder nur in entfernterem Zusammenhange stehn, würde ein Ueberfluß seyn, so daß sich also auch in Betreff der handelnden Individualität die dramatische Poesie einfacher zusammenziehn muß als die epische. Dasselbe gilt für die Zahl und Verschiedenheit der auftretenden Personen. Denn insofern, wie gesagt, das Drama sich nicht auf dem Boden einer in sich totalen Nationalwirklichkeit fortbewegt, die uns in ihrer vielgestaltigen Gesammtheit unterschiedener Stände, Alter, Geschlechter, Thätigkeiten u. s. f. zur Anschauung kommen soll, sondern umgekehrt unser Auge stets auf den einen Zweck und dessen Vollführung hinzulenken hat, würde dieß läßige objektive Auseinandergehn ebenso müßig als störend werden.

Zugleich aber zweitens ist der Zweck und Inhalt einer Handlung dramatisch nur dadurch, daß er durch seine Bestimmtheit, in deren Besonderung ihn der individuelle Charakter selbst wieder nur unter bestimmten Umständen ergreifen kann, in anderen Individuen andere entgegenstehende Zwecke und Leidenschaften hervorruft. Dieß treibende Pathos können nun zwar

in jedem der Handelnden geiſtige, ſittliche, göttliche Mächte ſeyn, Recht, Liebe zum Vaterlande, zu den Eltern, Geſchwiſtern, zur Gattin u. ſ. f.; ſoll dieſer weſentliche Gehalt der menſchlichen Empfindung und Thätigkeit jedoch dramatiſch erſcheinen, ſo muß er ſich in ſeiner Beſonderung als unterſchiedene Zwecke entgegentreten, ſo daß überhaupt die Handlung Hinderniſſe von Seiten anderer handelnder Individuen zu erfahren hat, und in Verwickelungen und Gegenſätze geräth, welche das Gelingen und ſich Durchſetzen einander wechſelſeitig beſtreiten. Der wahrhafte Inhalt, das eigentlich Hindurchwirkende ſind daher wohl die ewigen Mächte, das an und für ſich Sittliche, die Götter der lebendigen Wirklichkeit, überhaupt das Göttliche und Wahre, aber nicht in ſeiner ruhenden Macht, in welcher die unbewegten Götter, ſtatt zu handeln, als ſtille Skulpturbilder ſelig in ſich verſunken bleiben, ſondern das Göttliche in ſeiner Gemeinde, als Inhalt und Zweck der menſchlichen Individualität, als konkretes Daſeyn zur Exiſtenz gebracht, und zur Handlung aufgeboten und in Bewegung geſetzt.

Wenn jedoch in dieſer Weiſe das Göttliche die innerſte objektive Wahrheit in der äußeren Objektivität des Handelns ausmacht, ſo kann nun auch drittens die Entſcheidung über den Verlauf und Ausgang der Verwickelungen und Konflikte nicht in den einzelnen Individuen liegen, die einander entgegenſtehn, ſondern in dem Göttlichen ſelbſt als Totalität in ſich, und ſo muß uns das Drama, ſey es in welcher Weiſe es wolle, das lebendige Wirken einer in ſich ſelbſt beruhenden, jeden Kampf und Widerſpruch löſenden Nothwendigkeit darthun.

γ) An den dramatiſchen Dichter als producirendes Subjekt ergeht deshalb vor allem die Forderung, daß er die volle Einſicht habe in dasjenige, was menſchlichen Zwecken, Kämpfen und Schickſalen Inneres und Allgemeines zu Grunde liegt. Er muß ſich zum Bewußtſeyn bringen, in welche Gegenſätze und Verwickelungen der Natur der Sache gemäß das Handeln, ſowohl

nach Seiten der subjektiven Leidenschaft und Individualität der Charaktere, als auch nach Seiten des Inhalts menschlicher Entwürfe und Entschließungen, sowie der äußeren konkreten Verhältnisse und Umstände heraustreten könne; und zugleich muß er zu erkennen befähigt seyn, welches die waltenden Mächte sind, die dem Menschen das gerechte Loos für seine Vollbringungen zutheilen. Das Recht wie die Verirrung der Leidenschaften, welche in der Menschenbrust stürmen, und zum Handeln antreiben, müssen in gleicher Klarheit vor ihm liegen, damit sich da, wo für den gewöhnlichen Blick nur Dunkelheit, Zufall und Verwirrung zu herrschen scheint, für ihn das wirkliche sich Vollführen des an und für sich Vernünftigen und Wirklichen selber offenbare. Der dramatische Dichter darf deshalb ebensowenig bei dem bloß unbestimmten Weben in den Tiefen des Gemüths, als bei dem einseitigen Festhalten irgend einer ausschließlichen Stimmung und beschränkten Partheilichkeit in Sinnesweise und Weltanschauung stehn bleiben, sondern hat die größte Aufgeschlossenheit und umfassendste Weite des Geistes nöthig. Denn die in dem mythologischen Epos nur verschiedenen, und durch die vielseitige *reale* Individualisirung in ihrer *Bedeutung* unbestimmter werdenden geistigen Mächte treten im Dramatischen ihrem einfachen substantiellen Inhalte nach als Pathos von Individuen *gegeneinander* auf, und das Drama ist die Auflösung der Einseitigkeit dieser Mächte, welche in den Individuen sich verselbstständigen; sey es nun, daß sie sich, wie in der Tragödie, feindselig gegenüberstehn, oder wie in der Komödie, sich als sich an ihnen selbst unmittelbar auflösend zeigen.

b. Das dramatische Kunstwerk.

Was nun *zweitens* das Drama als konkretes Kunstwerk anbetrifft, so sind die Hauptpunkte, die ich herausheben will, kurz folgende:

erſtens die Einheit deſſelben im Unterſchiede des Epos und lyriſchen Gedichts;

zweitens die Art der Gliederung und Entfaltung;

drittens die äußerliche Seite, der Diktion, des Dialogs und des Versmaaßes.

α) Das Nächſte und Allgemeinſte, was ſich über die Einheit des Drama feſtſtellen läßt, knüpft ſich an die Bemerkung, die ich oben bereits angedeutet habe, daß nämlich die dramatiſche Poeſie, dem Epos gegenüber, ſich ſtrenger in ſich zuſammenfaſſen müſſe. Denn obſchon auch das Epos eine individuelle Begebenheit zum Einheitspunkte hat, ſo geht dieſelbe doch auf einem mannigfach ausgedehnten Boden einer breiten Volkswirklichkeit vor ſich, und kann ſich zu vielſeitigen Epiſoden und deren objektiven Selbſtſtändigkeit auseinanderſchlagen. Der ähnliche Schein eines nur loſen Zuſammenhangs war aus dem entgegengeſetzten Grunde einigen Arten der Lyrik geſtattet. Da nun aber im Dramatiſchen einer Seits jene epiſche Grundlage, wie wir ſchon ſahen, fortfällt, und anderer Seits die Individuen ſich nicht in bloß lyriſcher Einzelnheit ausſprechen, ſondern durch die Gegenſätze ihrer Charaktere und Zwecke ſoſehr zu einander in Verhältniß treten, daß dieſer individuelle Bezug gerade den Boden ihrer dramatiſchen Exiſtenz ausmacht, ſo ergiebt ſich hieraus ſchon die Nothwendigkeit einer feſteren Geſchloſſenheit des ganzen Werks. Dieſer engere Zuſammenhalt iſt ſowohl objektiver als ſubjektiver Natur; objektiv nach Seiten des ſachlichen Inhalts der Zwecke, welche die Individuen kämpfend durchführen; ſubjektiv dadurch, daß dieſer in ſich ſubſtantielle Gehalt im Dramatiſchen als Leidenſchaft beſonderer Charaktere erſcheint, ſo daß nun das Mißlingen oder Durchſetzen, das Glück oder Unglück, der Sieg oder Untergang weſentlich in ihrem Zweck die Individuen ſelber trifft.

Als nähere Geſetze laſſen ſich die bekannten Vorſchriften der ſogenannten Einheit des Orts, der Zeit und der Handlung angeben.

αα) Die Unveränderbarkeit eines abgeschlossenen Lokals für die bestimmte Handlung gehört zu jenen steifen Regeln, welche sich besonders die Franzosen aus der alten Tragödie und den aristotelischen Bemerkungen abstrahirt haben. Aristoteles aber sagt nur (Poet. c. 5.) von der Tragödie, daß die Dauer ihrer Handlung meist die Dauer eines Tages nicht überschreite, die Einheit des Orts dagegen berührt er nicht, und auch die alten Dichter sind ihr nicht in dem strikten französischen Sinne gefolgt, wie z. B. in den Eumeniden des Aeschylus und dem Ajax des Sophokles die Scene wechselt. Weniger noch kann sich die neuere dramatische Poesie, wenn sie einen Reichthum von Kollisionen, Charakteren, episodischen Personen und Zwischenereignissen, überhaupt eine Handlung darstellen soll, deren innere Fülle auch einer äußeren Ausbreitung bedarf, dem Joche einer abstrakten Dasselbigkeit des Orts beugen. Die moderne Poesie, insoweit sie im romantischen Typus dichtet, der überhaupt im Aeußerlichen bunter und willkürlicher seyn darf, hat sich daher von dieser Forderung frei gemacht. Ist aber die Handlung wahrhaft zu wenigen großen Motiven koncentrirt, so daß sie auch im Aeußeren einfach seyn kann, so bedarf sie auch keines mannigfaltigen Wechsels des Schauplatzes. Und sie thut wohl daran. Wie falsch nämlich auch jene bloß konventionelle Vorschrift seyn mag, so liegt wenigstens die richtige Vorstellung darin, daß der stete Wechsel eines grundlosen Herüber und Hinüber von einem Orte zum anderen ebensosehr unstatthaft erscheinen muß. Denn einer Seits hat die dramatische Koncentration der Handlung sich auch in dieser äußerlichen Rücksicht, dem Epos gegenüber, das sich im Raume auf's vielseitigste in breiter Gemächlichkeit und Veränderung ergehn darf, geltend zu machen, anderer Seits wird das Drama nicht nur wie das Epos für die innere Vorstellung, sondern für das unmittelbare Anschaun gedichtet. In unserer Phantasie können wir uns leicht von einem Ort aus nach einem anderen versetzen; bei realer Anschauung

aber muß der Einbildungskraft nicht zu vieles zugemuthet werden, was dem ſinnlichen Anblick widerſpricht. Shakeſpeare z. B., in deſſen Tragödien und Komödien der Schauplatz ſehr häufig wechſelt, hatte Pfoſten aufgerichtet und Zettel angeheftet, auf denen ſtand, an welchem Orte die Scene ſpiele. Dieß iſt nur eine dürftige Aushülfe und bleibt immer eine Zerſtreuung. Deshalb empfiehlt ſich die Einheit des Orts wenigſtens als für ſich verſtändlich und bequem, inſofern dadurch alle Unklarheit vermieden bleibt. Doch kann allerdings der Phantaſie auch Manches zugetraut werden, was der bloß empiriſchen Anſchauung und Wahrſcheinlichkeit entgegenläuft, und das gemäßeſte Verhalten wird immer darin beſtehn, in dieſer Rückſicht einen glücklichen Mittelweg einzuſchlagen, d. h. weder das Recht der Wirklichkeit zu verletzen, noch ein allzugenaues Feſthalten deſſelben zu fordern.

ββ) Ganz daſſelbe gilt für die Einheit der Zeit. Denn in der Vorſtellung für ſich laſſen ſich zwar große Zeiträume ohne Schwierigkeit zuſammenfaſſen, in der ſinnlichen Anſchauung aber ſind einige Jahre ſo ſchnell nicht zu überſpringen. Iſt daher die Handlung ihrem ganzen Inhalte und Konflikte nach einfach, ſo wird das Beſte ſeyn, auch die Zeit ihres Kampfes bis zur Entſcheidung einfach zuſammenzuziehn. Wenn ſie dagegen reichhaltiger Charaktere bedarf, deren Entwickelungsſtufen viele der Zeit nach auseinanderliegende Situationen nöthig machen, ſo wird die formelle Einheit einer immer nur relativen und ganz konventionellen Zeitdauer an und für ſich unmöglich, und eine ſolche Darſtellung ſchon deshalb aus dem Bereiche der dramatiſchen Poeſie entfernen zu wollen, weil ſie gegen jene feſtgeſtellte Zeiteinheit verſtößt, würde nichts anderes heißen, als die Proſa der ſinnlichen Wirklichkeit zur letzten Richterin über die Wahrheit der Poeſie aufwerfen. Am wenigſten aber darf der bloß empiriſchen Wahrſcheinlichkeit, daß wir als Zuſchauer in wenigen Stunden auch nur einen kurzen Zeitraum in ſinnlicher Gegenwart vor uns könnten vorübergehen ſehn, das

große Wort gegeben werden. Denn gerade da, wo der Dichter sich ihr am meisten zu fügen bemüht ist, entstehen nach anderen Seiten hin fast unumgänglich wieder die schlimmsten Unwahrscheinlichkeiten.

γγ) Das wahrhaft unverletzliche Gesetz hingegen ist die Einheit der Handlung. Worin aber diese Einheit eigentlich liege, darüber kann vielfach Streit entstehn, und ich will mich deshalb über den Sinn derselben näher erklären. Jede Handlung überhaupt schon muß einen bestimmten Zweck haben, den sie durchführt, denn mit dem Handeln tritt der Mensch thätig in die konkrete Wirklichkeit ein, in welcher auch das Allgemeinste sich sogleich zu besonderer Erscheinung verdichtet und begrenzt. Nach dieser Seite würde also die Einheit in der Realisation eines in sich selbst bestimmten und unter besonderen Umständen und Verhältnissen konkret zum Ziel gebrachten Zweckes zu suchen seyn. Nun sind aber, wie wir sahen, die Umstände für das dramatische Handeln von der Art, daß der individuelle Zweck dadurch von anderen Individuen her Hemmnisse erfährt, indem sich ihm ein entgegengesetzter Zweck, der sich gleichmäßig Daseyn zu verschaffen sucht, in den Weg stellt, so daß es in diesem Gegenüber zu wechselseitigen Konflikten und deren Verwickelung kommt. Die dramatische Handlung beruht deshalb wesentlich auf einem kollidirenden Handeln, und die wahrhafte Einheit kann nur in der totalen Bewegung ihren Grund haben, daß nach der Bestimmtheit der besonderen Umstände, Charaktere und Zwecke die Kollision sich ebensosehr den Zwecken und Charakteren gemäß herausstelle, als ihren Widerspruch aufhebe. Diese Lösung muß dann zugleich, wie die Handlung selbst, subjektiv und objektiv seyn. Einer Seits nämlich findet der Kampf der sich entgegenstehenden Zwecke seine Ausgleichung; anderer Seits haben die Individuen mehr oder weniger ihr ganzes Wollen und Seyn in ihre zu vollbringende Unternehmung hineingelegt, so daß also das Gelingen oder Mißlingen derselben, die volle

oder beſchränkte Durchführung, der nothwendige Untergang oder die friedliche Einigung mit anſcheinend entgegengeſetzten Abſichten auch das Loos des Individuums inſoweit beſtimmt, als es ſich mit dem, was es in's Werk zu ſetzen gedrungen war, verſchlungen hat. Ein wahrhaftes Ende wird deshalb nur dann erzielt, wenn der Zweck und das Intereſſe der Handlung, um welche das Ganze ſich dreht, identiſch mit den Individuen und ſchlechthin an ſie gebunden iſt. — Jenachdem nun der Unterſchied und Gegenſatz der dramatiſch handelnden Charaktere einfach gehalten oder zu mannigfach epiſodiſchen Nebenhandlungen und Perſonen verzweigt iſt, kann die Einheit wieder ſtrenger oder loſer ſeyn. Die Komödie z. B. bei vielſeitig verwickelten Intriguen braucht ſich nicht ſo feſt zuſammenzuſchließen, als die meiſten Theils in großartigerer Einfachheit motivirte Tragödie. Doch iſt das romantiſche Trauerſpiel auch in dieſer Rückſicht bunter und in ſeiner Einheit lockerer als das antike. Aber ſelbſt hier muß die Beziehung der Epiſoden und Nebenperſonen erkennbar bleiben, und mit dem Schluß das Ganze auch der Sache nach geſchloſſen und abgerundet ſeyn. So iſt z. B. in Romeo und Julie der Zwiſt der Familien, welcher außerhalb der Liebenden und ihres Zwecks und Schickſals liegt, zwar der Boden der Handlung, doch nicht der Punkt, auf es den eigentlich ankommt, und Shakeſpeare widmet der Beendigung deſſelben am Schluß eine, wenn auch geringere, doch aber erforderliche Aufmerkſamkeit. Ebenſo bleibt im Hamlet das Schickſal des däniſchen Reichs nur ein untergeordnetes Intereſſe, dennoch aber erſcheint es durch das Auftreten des Fortinbras berückſichtigt, und erhält ſeinen befriedigenden Abſchluß.

Nun kann freilich in dem beſtimmten Ende, das Kolliſionen auflöſt, wieder die Möglichkeit neuer Intereſſen und Konflikte gegeben ſeyn, die eine Kolliſion jedoch, um die es ſich handelte, hat in dem für ſich abgeſchloſſenen Werk ihre Erledigung zu finden. Von dieſer Art ſind z. B. bei Sophokles die drei Tragödien aus dem thebaniſchen Sagenkreiſe. Die erſte

enthält die Entdeckung des Oedip als Mörders des Lajos; die zweite seinen friedlichen Tod im Haine der Eumeniden; die dritte das Schicksal der Antigone, und doch ist jede dieser drei Tragödien, unabhängig von der andern, ein in sich selbstständiges Ganzes.

β) Was zweitens die konkrete Entfaltungsweise des dramatischen Kunstwerks angeht, so haben wir hauptsächlich drei Punkte herauszuheben, in welchen sich das Drama vom Epos und Liede unterscheidet; den Umfang nämlich, die Art des Fortgangs und die Eintheilung in Scenen und Akte.

αα) Daß sich ein Drama nicht zu derselben Breite ausdehnen dürfe, welche der eigentlichen Epopöe nothwendig ist, haben wir schon gesehn. Ich will deshalb außer dem bereits erwähnten Fortfallen des seiner Totalität nach im Epos geschilderten Weltzustandes, und dem Hervorstechen der einfacheren Kollision, welche den wesentlichen dramatischen Inhalt abgiebt, nur noch den weiteren Grund anführen, daß beim Drama einer Seits das Meiste von demjenigen, was der epische Dichter in verweilender Muße für die Anschauung beschreiben muß, der wirklichen Aufführung überlassen bleibt, während anderer Seits nicht das reale Thun, sondern die Exposition der inneren Leidenschaft die Hauptseite ausmacht. Das Innere aber nimmt sich, der Breite realer Erscheinung gegenüber, zu einfachen Empfindungen, Sentenzen, Entschlüssen u. s. f. zusammen, und macht im Unterschiede des epischen Außereinander und der zeitlichen Vergangenheit auch in dieser Rücksicht das Princip lyrischer Koncentration und des gegenwärtigen Entstehens und sich Aussprechens von Leidenschaften und Vorstellungen geltend. Doch begnügt sich die dramatische Poesie nicht mit Darlegung nur einer Situation, sondern stellt das Unsinnliche des Gemüths und Geistes zugleich handelnd als eine Totalität von Zuständen und Zwecken verschiedenartiger Charakere dar, welche zusammt, was in Bezug auf ihr Handeln in ihrem Innern vorgeht,

äußern, ſo daß, im Vergleich mit dem lyriſchen Gedicht, das Drama wiederum zu einem beiweitem größeren Umfange auseinandertritt und ſich abrundet. Im Allgemeinen läßt ſich das Verhältniß ſo beſtimmen, daß die dramatiſche Poeſie ohngefähr in der Mitte ſtehe zwiſchen der Ausdehnung der Epopöe und der Zuſammengezogenheit der Lyrik.

ββ) Wichtiger zweitens als dieſe Seite des äußeren Maaßes iſt die Art des dramatiſchen Fortgangs, der Entwickelungsweiſe des Epos gegenüber. Die Form epiſcher Objektivität fordert, wie wir ſahen, überhaupt ein ſchilderndes Verweilen, das ſich dann noch zu wirklichen Hemmungen ſchärfen darf. Nun könnte es zwar beim erſten Blick ſcheinen, daß die dramatiſche Poeſie, da ſich in ihrer Darſtellung dem einen Zweck und Charakter andere Zwecke und Charaktere entgegenſtellen, dieß Aufhalten und Hindern erſt recht werde zu ihrem Principe zu nehmen haben. Dennoch aber verhält ſich die Sache gerade umgekehrt. Der eigentlich dramatiſche Verlauf iſt die ſtete Fortbewegung zur Endkataſtrophe. Dieß erklärt ſich einfach daraus, daß den hervorſtechenden Angelpunkt die Kolliſion ausmacht. Einer Seits ſtrebt deshalb alles zum Ausbruche dieſes Konfliktes hin, anderer Seits bedarf gerade der Zwiſt und Widerſpruch entgegenſtehender Geſinnungen, Zwecke und Thätigkeiten ſchlechthin einer Auflöſung, und wird dieſem Reſultate zugetrieben. Hiemit ſoll jedoch nicht geſagt ſeyn, daß die bloße Haſt im Vorſchreiten ſchon an und für ſich eine dramatiſche Schönheit ſey; im Gegentheil muß ſich auch der dramatiſche Dichter die Muße gönnen, jede Situation ſich für ſich mit allen Motiven, die in ihr liegen, ausgeſtalten zu laſſen. Epiſodiſche Scenen aber, welche ohne die Handlung weiter zu bringen den Fortgang nur hemmen, ſind dem Charakter des Drama zuwider.

γγ) Die Eintheilung endlich in dem Verlaufe des dramatiſchen Werks macht ſich am natürlichſten durch die Haupt-

momente, welche im Begriff der dramatiſchen Bewegung ſelbſt begründet ſind. In Bezug hierauf ſagt bereits Ariſtoteles (Poet. c. 7.), ein Ganzes ſey, was Anfang, Mitte und Ende habe; Anfang das, was, ſelber nothwendig, nicht durch Anderes ſey woraus jedoch Anderes ſey und hervorgehe; Ende das Entgegengeſetzte, was durch Anderes, nothwendig oder doch meiſtens, entſtehe, ſelbſt jedoch nichts zur Folge habe; Mitte aber, was ſowohl durch Anderes, als auch woraus Anderes hervorgehe. — Nun erhält zwar in der empiriſchen Wirklichkeit jede Handlung mannigfaltige Vorausſetzungen, ſo daß es ſich ſchwer beſtimmen läßt, an welchem Punkte der eigentliche Anfang zu finden ſey; inſofern aber die dramatiſche Handlung weſentlich auf einer beſtimmten Kolliſion beruht, wird der gemäße Ausgangspunkt in der Situation liegen, aus welcher ſich jener Konflikt, obſchon er noch nicht hervorgebrochen iſt, dennoch im weitern Verlaufe entwickeln muß. Das Ende dagegen wird dann erreicht ſeyn, wenn ſich die Auflöſung des Zwieſpalts und der Verwickelung in jeder Rückſicht zu Stande gebracht hat. In die Mitte dieſes Ausgangs und Endes fällt der Kampf der Zwecke, und Zwiſt der kollidirenden Charaktere. Dieſe verſchiedenen Glieder nun ſind im Dramatiſchen als Momente der Handlung ſelber Handlungen, für welche deshalb die Bezeichnung von Akten durchaus angemeſſen iſt. Jetzt heißen ſie es zwar hin und wieder Pauſen, und ein Fürſt, der Eil haben mochte, oder ohne Unterbrechung beſchäftigt ſeyn wollte, zankte einmal im Theater den Kammerherrn aus, daß noch eine Pauſe komme. — Der Zahl nach hat jedes Drama am ſachgemäßeſten drei ſolcher Akte, von denen der erſte das Hervortreten der Kolliſion exponirt, welche ſodann im zweiten ſich lebendig als Aneinanderſtoßen der Intereſſen, als Differenz, Kampf und Verwickelung aufthut, bis ſie dann endlich im dritten auf die Spitze des Widerſpruchs getrieben ſich nothwendig löſt. Für dieſe natürliche Gliederung laſſen ſich bei den Alten, bei welchen die dramatiſchen Abſchnitte im Allgemeinen unbe-

ſtimmter bleiben, als entſprechendes Analogon die Trilogieen des Aeſchylus anführen, in denen ſich jedoch jeder Theil zu einem für ſich abgeſchloſſenen Ganzen ausrundet. In der modernen Poeſie folgen hauptſächlich die Spanier der Theilung in drei Akte; die Engländer, Franzoſen und Deutſche hingegen zerlegen das Ganze meiſt in fünf Akte, indem die Expoſition dem erſten Akt zufällt, während die drei mittleren die verſchiedenartigen Angriffe und Rückwirkungen, Verſchlingungen und Kämpfe der ſich entgegenſtehenden Partheien ausführen, und im fünften erſt die Kolliſion zum vollſtändigen Abſchluß gelangt. —

γ) Das Letzte, wovon wir jetzt noch zu ſprechen haben, betrifft die äußeren Mittel, deren Gebrauch für die dramatiſche Poeſie, inſofern ſie, abgeſehen von der wirklichen Aufführung in ihrem eigenen Bereiche bleibt, offen ſteht. Sie beſchränken ſich auf die ſpecifiſche Art der dramatiſch wirkſamen Diktion überhaupt, auf den näheren Unterſchied des Monologs, Dialogs u. ſ. f. und auf das Versmaaß. Im Drama nämlich iſt, wie ich ſchon mehrfach anführte, nicht das reale Thun, die äußere Seite, ſondern die Expoſition des inneren Geiſtes der Handlung, ſowohl in Betreff auf die handelnden Charaktere und deren Leidenſchaft, Pathos, Entſchluß, Gegeneinanderwirken und Vermitteln, als auch in Rückſicht auf die allgemeine Natur der Handlung in ihrem Kampf und Schickſal. Dieſer innere Geiſt, ſoweit ihn die Poeſie als Poeſie geſtaltet, findet daher einen gemäßen Ausdruck vorzugsweiſe in dem poetiſchen Wort, als geiſtigſter Aeußerung der Empfindungen und Vorſtellungen.

αα) Wie nun aber das Drama das Princip des Epos und der Lyrik in ſich zuſammenfaßt, ſo hat auch die dramatiſche Diktion ſowohl lyriſche als auch epiſche Elemente in ſich zu tragen und herauszuſtellen. Die lyriſche Seite findet beſonders in dem modernen Drame, überhaupt da ihre Stelle, wo die Subjektivität ſich in ſich ſelbſt ergeht, und in ihrem Beſchließen und Thun immer das Selbſtgefühl ihrer Innerlichkeit beibehalten

will; doch muß die Expektoration des eigenen Herzens, wenn sie dramatisch bleiben soll, keine bloße Beschäftigung mit umherschweifenden Gefühlen, Erinnerungen und Betrachtungen seyn, sondern sich in stetem Bezug auf die Handlung halten, und die verschiedenen Momente derselben zum Resultate haben und begleiten. — Diesem subjektiven Pathos gegenüber betrifft als epi=sches Element das objektiv Pathetische vornehmlich die mehr gegen den Zuschauer herausgewendete Entwickelung des Substantiellen der Verhältnisse, Zwecke und Charaktere. Auch diese Seite kann wieder einen zum Theil lyrischen Ton annehmen, und bleibt nur insoweit dramatisch, als sie nicht aus dem Fortgang der Handlung und aus der Beziehung zu derselben selbstständig für sich heraustritt. Außerdem können dann, als zweiter Rest epischer Poesie, erzählende Berichte, Schilderungen von Schlachten und dergleichen mehr eingeflochten werden; doch auch sie müssen im Dramatischen Theils überhaupt zusammengedrängter und bewegter seyn, Theils von ihrer Seite gleichfalls sich für den Fortgang der Handlung selbst nothwendig erweisen. — Das eigentlich Dramatische endlich ist das Aussprechen der Individuen in dem Kampf ihrer Interessen und dem Zwiespalt ihrer Charaktere und Leidenschaften. Hier können sich nun die beiden ersten Elemente in ihrer wahrhaft dramatischen Vermittelung durchdringen, wozu dann noch die Seite des äußerlichen Geschehens kommt, welches das Wort gleichfalls in sich aufnimmt; wie z. B. das Abgehen und das Auftreten der Personen meistens vorher verkündigt, und auch sonst ihr äußeres Behaben häufig von anderen Individuen angedeutet wird. — Ein Hauptunterschied nun in allen diesen Rücksichten ist die Ausdrucksweise sogenannter Natürlichkeit, im Gegensatze einer konventionellen Theatersprache und deren Rhetorik. Diderot, Lessing, auch Goethe und Schiller in ihrer Jugend, wendeten sich in neuerer Zeit vornehmlich der Seite realer Natürlichkeit zu; Lessing mit voller Bildung und Feinheit der Beobachtung, Schiller und Goethe

mit Vorliebe für die unmittelbare Lebendigkeit unverzierter Derbheit und Kraft. Daß Menschen wie im griechischen, hauptsächlich aber, — und mit dem letzteren Ausspruch hat es seine Richtigkeit, — im französischen Lust- und Trauerspiel mit einander sprechen könnten, ward für unnatürlich erachtet. Diese Art der Natürlichkeit aber kann bei einer Ueberfülle bloß realer Züge leicht wieder nach einer anderen Seite ins Trockene und Prosaische hineingerathen, insofern die Charaktere nicht die Substanz ihres Gemüths und ihrer Handlung entwickeln, sondern nur, was sie in der ganz unmittelbaren Lebendigkeit ihrer Individualität ohne höheres Bewußtseyn über sich und ihre Verhältnisse empfinden, zur Aeußerung bringen. Je natürlicher die Individuen in dieser Rücksicht bleiben, desto prosaischer werden sie. Denn natürliche Menschen verhalten sich in ihren Unterredungen und Streitigkeiten überwiegend als bloß einzelne Personen, die, wenn sie ihrer unmittelbaren Besonderheit nach geschildert seyn sollen, nicht in ihrer substantiellen Gestalt aufzutreten im Stande sind. Und hierbei kommt denn die Grobheit und Höflichkeit, in Bezug auf das Wesen der Sache, um welche es zu thun ist, letztlich auf dasselbe hinaus. Wenn nämlich die Grobheit aus der besonderen Persönlichkeit entspringt, die sich den unmittelbaren Eingebungen einer bildungslosen Gesinnung und Empfindungsweise überläßt, so geht die Höflichkeit umgekehrt wieder nur auf das abstrakt Allgemeine und Formelle in Achtung, Anerkennung der Persönlichkeit, Liebe, Ehre u. s. f., ohne daß damit irgend etwas Objektives und Inhaltsvolles ausgesprochen wäre. Zwischen dieser bloß formellen Allgemeinheit und jener natürlichen Aeußerung ungehobelter Besonderheiten steht das wahrhaft Allgemeine, das weder formell noch individualitätslos bleibt, sondern seine doppelte Erfüllung an der Bestimmtheit des Charakters und der Objektivität der Gesinnungen und Zwecke findet. Das echt Poetische wird deshalb darin bestehn, das Charakteristische und Individuelle

der unmittelbaren Realität in das reinigende Element der Allgemeinheit zu erheben, und beide Seiten sich mit einander vermitteln zu lassen. Dann fühlen wir auch in Betreff auf Diktion, daß wir, ohne den Boden der Wirklichkeit und deren wahrhafte Züge zu verlassen, uns dennoch in einer anderen Sphäre, im ideellen Bereiche nämlich der Kunst befinden. Von dieser Art ist die Sprache der griechischen dramatischen Poesie, die spätere Sprache Goethe's, zum Theil auch Schiller's, und in seiner Weise auch Shakespeare's, obschon dieser, dem damaligen Zustande der Bühne gemäß, hin und wieder einen Theil der Rede der Erfindungsgabe des Schauspielers anheimstellen mußte.

ββ) Näher nun zweitens zerscheidet sich die dramatische Aeußerungsweise zu Ergüssen der Chorgesänge, zu Monologen und Dialogen. — Den Unterschied des Chors und Dialogs hat bekanntlich das antike Drama vorzugsweise ausgebildet, während im modernen dieser Unterschied fortfällt, indem dasjenige, was bei den Alten der Chor vortrug, mehr den handelnden Personen selbst in den Mund gelegt wird. Der Chorgesang nämlich, den individuellen Charakteren und ihrem innern und äußeren Streit gegenüber, spricht die allgemeinen Gesinnungen und Empfindungen in einer bald gegen die Substantialität epischer Aussprüche, bald gegen den Schwung der Lyrik hingewendeten Weise aus. In Monologen umgekehrt ist es das einzelne Innere, das sich in einer bestimmten Situation der Handlung für sich selbst objektiv wird. Sie haben daher besonders in solchen Momenten ihre echt dramatische Stellung, in welchen sich das Gemüth aus den früheren Ereignissen her einfach in sich zusammenfaßt, sich von seiner Differenz gegen Andere oder seiner eigenen Zwiespaltigkeit Rechenschaft giebt, oder auch langsam herangereifte oder plötzliche Entschlüsse zur letzten Entscheidung bringt. — Die vollständig dramatische Form aber drittens ist der Dialog. Denn in ihm allein können die handelnden Individuen

ihren Charakter und Zweck ſowohl nach Seiten ihrer Beſonderheit als in Rückſicht auf das Subſtantielle ihres Pathos gegeneinander ausſprechen, in Kampf gerathen, und damit die Handlung in wirklicher Bewegung vorwärts bringen. Im Dialoge läßt ſich nun gleichfalls wieder der Ausdruck eines ſubjektiven und objektiven Pathos unterſcheiden. Das erſtere gehört mehr der zufälligen beſonderen Leidenſchaft an, ſey es nun, daß ſie in ſich zuſammengedrängt bleibt und ſich nur aphoriſtiſch äußert, oder auch aus ſich herauszutoben und vollſtändig zu expliciren vermag. Dichter, welche durch rührende Scenen die ſubjektive Empfindung in Bewegung bringen wollen, bedienen ſich beſonders dieſer Art des Pathos. Wie ſehr ſie dann aber auch perſönliches Leiden und wilde Leidenſchaft oder den unverſöhnten inneren Zwiſt der Seele ausmalen mögen, ſo wird dadurch das wahrhaft menſchliche Gemüth doch weniger bewegt, als durch ein Pathos, in welchem ſich zugleich ein objektiver Gehalt entwickelt. Deswegen machen z. B. die älteren Stücke Goethe's, ſo tief auch der Stoff an ſich ſelber iſt, ſo natürlich auch die Scenen dialogiſirt ſind, im Ganzen weniger Eindruck. Ebenſo berühren die Ausbrüche unverſöhnter Zerriſſenheit und haltungsloſer Wuth einen geſunden Sinn nur in geringem Grade, beſonders aber erkältet das Gräßliche mehr als es erwärmt. Und da kann der Dichter die Leidenſchaft noch ſo ergreifend ſchildern, es hilft nichts; man fühlt das Herz nur zerſchnitten, und wendet ſich ab. Denn es liegt nicht das Poſitive, die Verſöhnung darin, welche der Kunſt nie fehlen darf. Die Alten dagegen wirkten in ihrer Tragödie vornehmlich durch die objektive Seite des Pathos, dem zugleich, ſoweit die Antike es fordert, auch die menſchliche Individualität nicht abgeht. Auch Schiller's Stücke haben dieſes Pathos eines großen Gemüths, ein Pathos, das durchdringend iſt, und allenthalben ſich als Grundlage der Handlung zeigt und ausſpricht. Beſonders dieſem Umſtande iſt die dauernde Wirkung zuzuſchreiben, in welcher

die schillerschen Tragödien, hauptsächlich von der Bühne herab, auch heutigen Tages noch nicht nachgelassen haben. Denn was allgemeinen, anhaltenden tiefen dramatischen Effekt macht, ist nur das Substantielle im Handeln, — als bestimmter Inhalt das Sittliche, als formell die Größe des Geistes und Charakters, in welcher wiederum Shakespeare hervorragt.

γγ) Ueber das Versmaaß endlich will ich nur wenige Bemerkungen hinzufügen. Das dramatische Metrum hält am besten die Mitte zwischen dem ruhigen, gleichförmigen Strömen des Hexameters, und zwischen den mehr abgebrochenen und eingeschnittenen lyrischen Sylbenmaaßen. In dieser Rücksicht empfiehlt sich vor allen übrigen das jambische Metrum. Denn der Jambus begleitet in seinem vorschreitenden Rhythmus, der durch Anapästen einer Seits auffahrender und eilender, durch Spondäen gewichtiger werden kann, den fortlaufenden Gang der Handlung am Angemessensten, und besonders hat der Senarius einen würdigen Ton edler gemäßigter Leidenschaft. Unter den Neuern bedienen sich umgekehrt die Spanier der versüßigen, ruhig verweilenden Trochäen, welche, Theils mit vielfachen Reimverschlingungen und Assonanzen, Theils reimlos, sich für die in Bildern schwelgende Phantasie und die verständig spitzen Auseinandersetzungen, die das Handeln mehr aufhalten als fördern, höchst passend erweisen, während sich außerdem für die eigentlichen Spiele eines lyrischen Scharfsinns noch Sonette, Oktaven u. s. f. einmischen. In ähnlicher Weise stimmt der französische Alexandriner mit dem formellen Anstande und der deklamatorischen Rhetorik bald gemessener bald hitziger Leidenschaften zusammen, deren konventionellen Ausdruck das französische Drama künstlich auszubilden bemüht gewesen ist. Die realistischeren Engländer dagegen, denen auch wir Deutsche in neuerer Zeit gefolgt sind, haben wieder das jambische Versmaaß, welches bereits Aristoteles (Poet. c. 4.) als das *μάλιστα λεκτικὸν τῶν μέτρων* be-

zeichnet, feſtgehalten, jedoch nicht als Trimeter, ſondern in einem weniger pathetiſchen Charakter mit vieler Freiheit behandelt.

c. Verhältniß des dramatiſchen Kunſtwerks zum Publikum.

Obſchon die Vorzüge oder Mängel der Diktion und des Versmaaßes auch in der epiſchen und lyriſchen Poeſie von Wichtigkeit ſind, ſo iſt ihnen dennoch in dramatiſchen Kunſtwerken noch eine entſchiednere Wirkung durch den Umſtand zuzuſchreiben, daß wir es hier mit Geſinnungen, Charakteren und Handlungen zu thun haben, welche in ihrer lebendigen Wirklichkeit an uns herantreten ſollen. Ein Luſtſpiel von Calderon z. B. mit dem ganzen witzigen Bilderſpiel ſeiner Theils verſtandesſcharfen, Theils ſchwülſtigen Diktion und dem Wechſel ſeiner vielfach lyriſchen Versmaaße würde ſich ſchon dieſer Aeußerungsweiſe wegen bei uns nur ſchwer eine allgemeine Theilnahme verſchaffen können. Dieſer ſinnlichen Gegenwart und Nähe wegen erhalten die übrigen Seiten des Inhalts wie der dramatiſchen Form ebenfalls einen bei weitem direkteren Bezug auf das Publikum, dem ſie dargeboten werden. Auch auf dieſes Verhältniß wollen wir noch kurz einen Blick werfen.

Wiſſenſchaftliche Werke und lyriſche oder epiſche Gedichte haben entweder gleichſam ein Fach-Publikum, oder es iſt gleichgültig und zufällig, an wen dergleichen Gedichte oder andere Schriften kommen. Wem ein Buch nicht gefällt, der kann's weglegen, wie er an Gemälden oder Statuen, die ihm nicht zuſagen, vorübergeht, und dem Autor ſteht dann immer noch mehr oder weniger die Ausrede zu Gebote, ſein Werk ſey für den oder jenen nicht geſchrieben. Anders verhält es ſich mit dramatiſchen Produktionen. Hier nämlich iſt ein beſtimmtes Publikum, für welches geſchrieben ſeyn ſoll, in Präſenz, und der Dichter iſt ihm verpflichtet. Denn es hat das Recht zum Beifall, wie zum Mißfallen, da ihm als gegenwärtiger Geſammtheit ein Werk vorgeführt wird, das es an dieſem Orte, zu

dieſer Zeit mit lebendiger Theilnahme genießen ſoll. Ein ſolches Publikum nun, wie es ſich als Kollektivum zum Richterſpruche verſammelt, iſt höchſt gemiſchter Art; verſchieden an Bildung, Intereſſen, Gewohnheiten des Geſchmacks, Liebhabereien u. ſ. f., ſo daß hin und wieder ſogar, um vollſtändig zu gefallen, ein Talent im Schlechten und eine gewiſſe Schamloſigkeit in Rückſicht auf die reinen Forderungen echter Kunſt nöthig ſeyn kann. Nun bleibt zwar auch dem dramatiſchen Dichter der Ausweg übrig, das Publikum zu verachten; er hat dann aber gerade in Betreff ſeiner eigentlichſten Wirkungsweiſe immer ſeinen Zweck verfehlt. Beſonders bei uns Deutſchen iſt ſeit der tieckiſchen Zeit her dieſer Trotz gegen das Publikum Mode geworden. Der deutſche Autor will ſich ſeiner beſonderen Individualität nach ausſprechen, nicht aber dem Hörer und Zuſchauer ſeine Sache genehm machen. Im Gegentheil in ſeinem deutſchen Eigenſinn muß jeder was Anderes haben als der Andere, um ſich als Original zu zeigen. So ſind z. B. Tieck und die Herrn Schlegel's, die, in ihrer ironiſchen Abſichtlichkeit, des Gemüthes und Geiſtes ihrer Nation und Zeit nicht mächtig werden konnten, hauptſächlich gegen Schiller losgezogen, und haben ihn ſchlecht gemacht, weil er für uns Deutſche den rechten Ton getroffen hatte, und am populärſten geworden war. Unſere Nachbarn, die Franzoſen, hingegen machen es umgekehrt; ſie ſchreiben für den gegenwärtigen Effekt und behalten ſtets ihr Publikum im Auge, das nun ſeiner Seits wieder für den Autor ein ſcharfer und unnachſichtiger Kritiker iſt und ſeyn kann, da ſich in Frankreich ein beſtimmter Kunſtgeſchmack feſtgeſtellt hat, während bei uns eine Anarchie herrſcht, in welcher jeder wie er geht und ſteht nach dem Zufalle ſeiner individuellen Anſicht, Empfindung oder Laune urtheilt und Beifall ſpendet oder verdammt.

Indem nun aber in der eigenen Natur des dramatiſchen Werks die Beſtimmung liegt, an ihm ſelbſt die Lebendigkeit zu beſitzen, welche ihm bei ſeinem Volke auch eine beifällige Auf-

nahme verſchafft, ſo hat vor allem der dramatiſche Dichter ſich den Anforderungen zu unterwerfen, welche, unabhängig von ſonſtigen zufälligen Richtungen und Zeitumſtänden, dieſen nöthigen Erfolg kunſtgemäß ſichern können. Ich will in dieſer Rückſicht nur auf die allgemeinſten Punkte aufmerkſam machen.

α) Erſtens müſſen die Zwecke, welche in der dramatiſchen Handlung ſich beſtreiten und ihren Kampf löſen, entweder ein allgemein menſchliches Intereſſe, oder doch ein Pathos zur Grundlage haben, welches bei dem Volke, für das der Dichter producirt, ein gültiges, ſubſtantielles Pathos iſt. Hier kann nun aber das allgemein Menſchliche und das ſpecifiſch Nationale in Betreff auf das Subſtantielle der Kolliſionen ſehr weit auseinanderliegen. Werke, welche bei einem Volke auf dem Gipfel der dramatiſchen Kunſt und Entwickelung ſtehen, können deshalb einer anderen Zeit und Nation ganz ungenießbar bleiben. Aus der indiſchen Lyrik z. B. wird uns noch heutigen Tages Vieles höchſt anmuthig, zart und von reizender Süße erſcheinen, ohne daß wir dabei eine abſtoßende Differenz empfinden; die Kolliſion dagegen, um welche ſich in der Sakontala die Handlung dreht, der zornige Fluch nämlich des Brahmanen, dem Sakontala, weil ſie ihn nicht ſieht, ihre Ehrfurcht zu bezeigen unterläßt, kann uns nur abſurd vorkommen, ſo daß wir bei allen ſonſtigen Vorzügen dieſes wunderbar lieblichen Gedichts dennoch für den weſentlichen Mittelpunkt der Handlung kein Intereſſe haben können. Daſſelbe gilt für die Art und Weiſe, in welcher die Spanier das Motiv der perſönlichen Ehre hin und wieder in einer Abſtraktion der Schärfe und Konſequenz behandeln, deren Grauſamkeit unſere Vorſtellung und Empfindung auf's Tiefſte verletzt. So entſinne ich mich z. B. des Verſuchs, eines der bei uns unbekannteren Stücke Calderon's, „geheime Rache für geheimen Schimpf“ auf die Bühne zu bringen, ein Verſuch, der nur aus dieſem Grunde gänzlich geſcheitert iſt. Eine andere Tragödie wiederum, welche in dem ähnlichen Kreiſe dennoch

einen menschlich tieferen Konflikt darstellt, „der Arzt seiner Ehre“ ist mit einigen Abänderungen mehr selbst durchgedrungen als der „standhafte Prinz“, welchem wiederum sein steif und abstrakt katholisches Princip im Wege steht. In der entgegengesetzten Richtung haben sich umgekehrt die shakespeare'schen Tragödien und Lustspiele ein immer größeres Publikum verschafft, weil in ihnen, aller Nationalität ohnerachtet, dennoch das allgemein Menschliche bei weitem überwiegt, so daß Shakespeare nur da keinen Eingang gefunden hat, wo wiederum die nationalen Kunstkonventionen so enger und specifischer Art sind, daß sie den Genuß auch solcher Werke entweder schlechthin ausschließen oder doch verkümmern. Den ähnlichen Vorzug der shakespeareschen Dramen würden auch die alten Tragiker haben, wenn wir nicht, außer den veränderten Gewohnheiten in Rücksicht auf die scenische Darstellung und einigen Seiten nationaler Anschauungen, eine subjektivere Tiefe der Innerlichkeit und Breite der partikulären Charakteristik forderten. Die antiken Stoffe hingegen werden zu keiner Zeit ihre Wirkung verfehlen. Im Allgemeinen läßt sich daher behaupten, daß ein dramatisches Werk, je mehr es, statt substantiell menschliche Interessen zu behandeln, sich ganz specifische Charaktere und Leidenschaften, wie sie nur durch bestimmte nationale Zeitrichtungen bedingt sind, zum Inhalt erwählt, bei aller sonstigen Vortrefflichkeit um desto vergänglicher seyn werde.

β) Dergleichen allgemein menschliche Zwecke und Handlungen müssen nun aber zweitens zu lebendiger Wirklichkeit poetisch individualisirt seyn. Denn das dramatische Werk hat nicht nur an den lebendigen Sinn, der freilich auch beim Publikum nicht fehlen darf, zu sprechen, sondern es muß in sich selber als eine lebendige Wirklichkeit von Situationen, Zuständen, Charakteren und Handlungen da seyn.

αα) Was in dieser Rücksicht die Seite der lokalen Umgebung, Sitten, Gebräuche und sonstigen Aeußerlichkeiten innerhalb

der vor Augen geführten Handlung betrifft, ſo habe ich hierüber bereits an einer anderen Stelle weitläufiger geſprochen. (Aeſthetik Abth. I. p. 339—360.) Die dramatiſche Individualiſirung muß hier entweder ſo durch und durch poetiſch, lebendig und intereſſereich ſeyn, daß wir über das Fremdartige hinwegſehn, und uns durch dieſe Lebendigkeit ſelbſt in das Intereſſe für dieſelbe hineingezogen fühlen, oder ſie darf ſich nur als äußere Form geltend machen wollen, welche durch das Geiſtige und Allgemeine, das in ihr liegt, überboten wird.

ββ) Wichtiger als dieſe Außenſeite iſt die Lebendigkeit der Charaktere, die keine bloß perſonificirte Intereſſen ſeyn dürfen, wie es z. B. bei unſeren jetzigen dramatiſchen Dichtern nur allzuhäufig der Fall iſt. Solche Abſtraktionen beſtimmter Leidenſchaften und Zwecke bleiben ſchlechthin wirkungslos; auch eine bloß oberflächliche Individualiſirung genügt in keiner Weiſe, indem dann, nach Art allegoriſcher Figuren, Inhalt und Form auseinanderfallen. Tiefe Gefühle und Gedanken, große Geſinnungen und Worte können für dieſen Mangel keinen Erſatz bieten. Das dramatiſche Individuum muß im Gegentheil an ihm ſelber durch und durch lebendig, eine fertige Totalität ſeyn, deren Geſinnung und Charakter mit ihrem Zweck und Handeln übereinſtimmt. Hiebei macht die bloße Breite partikulärer Charakterzüge nicht die Hauptſache aus, ſondern die durchdringende Individualität, welche alles zu der Einheit, die ſie ſelber iſt, zuſammenfaßt, und dieſe Individualität im Reden wie im Handeln als den einen und gleichen Quellpunkt darthut, aus welchem jedes beſondere Wort, jeder einzelne Zug der Geſinnung, That und Weiſe des Benehmens entſpringt. Eine bloße Zuſammenſetzung verſchiedener, wenn auch zu einem Ganzen aneinandergereihter Eigenſchaften und Bethätigungen geben noch keinen lebendigen Charakter, der im Gegentheil von Seiten des Dichters ſelber ein lebendiges phantaſiereiches Schaffen vorausſetzt. Von dieſer Art ſind z. B. die Individuen der ſophokleiſchen

Tragödien, obschon sie nicht den gleichen Reichthum besonderer Züge enthalten, in welchem uns die epischen Helden Homer's entgegentreten. Unter den Neuern haben vornehmlich Shakespeare und Goethe die lebensvollsten Charaktere aufgestellt, wogegen sich die Franzosen, in ihrer früheren dramatischen Poesie besonders, mehr mit formellen und abstrakten Repräsentanten allgemeiner Gattungen und Leidenschaften, als mit wahrhaft lebendigen Individuen zufrieden gezeigt haben.

γγ) Drittens aber ist die Sache auch mit dieser Lebendigkeit der Charaktere noch nicht abgethan. Goethe's Iphigenie und Tasso z. B. sind Beide nach dieser Seite hin vortrefflich, und dennoch, im eigentlichsten Sinne genommen, nicht dramatisch lebendig und bewegt. So sagt schon Schiller von der Iphigenie, daß in ihr das Sittliche, was im Herzen vorgeht, die Gesinnung, darin zur Handlung gemacht sey, und uns gleichsam vor Augen gebracht werde. Und in der That ist das Ausmalen und Aussprechen der innern Welt unterschiedener Charaktere in bestimmten Situationen noch nicht genug, sondern ihre Kollision von Zwecken muß hervorstechen und sich vorwärts drängen und treiben. Schiller findet deshalb in der Iphigenie einen zu ruhigen Gang, einen zu großen Aufenthalt, so daß er sogar sagt, sie schlage offenbar in das epische Feld hinüber, sobald man den strengen Begriff der Tragödie entgegenhalte. Das dramatisch Wirkende nämlich ist die Handlung als Handlung und nicht die von dem bestimmten Zweck und dessen Durchführung unabhängigere Exposition des Charakters als solchen. Im Epos dürfen die Breite und Vielseitigkeit des Charakters, der Umstände, Vorfälle und Begebenheiten sich Raum verschaffen, im Drama dagegen wirkt die Zusammengezogenheit auf die bestimmte Kollision und deren Kampf am vollständigsten. In diesem Sinne hat Aristoteles Recht, wenn er behauptet (Poet. c. 6.), für die Handlung in der Tragödie gäbe es zwei Quellen (αἴτια δύο), Gesinnung und Charakter (διά-

νοια καὶ ἦθος), die Hauptſache aber ſey der Zweck (τέλος), und die Individuen handelten nicht zur Darſtellung von Charakteren, ſondern dieſe würden um der Handlung willen mit einbegriffen.

γ) Eine letzte Seite, welche an dieſer Stelle noch kann in Betracht gezogen werden, betrifft den dramatiſchen Dichter im Verhältniß zum Publikum. Die epiſche Poeſie in ihrer echten Urſprünglichkeit verlangt, daß ſich der Dichter gegen ſein objektiv daſtehendes Werk als Subjekt aufhebe und uns nur die Sache gebe; der lyriſche Sänger dagegen ſpricht ſein eigenes Gemüth und ſeine ſubjektive Weltanſchauung aus.

αα) Inſofern nun das Drama die Handlung in ſinnlicher Gegenwärtigkeit an uns vorüberführt und die Individuen in ihrem eigenen Namen reden und thätig ſind, könnte es ſcheinen, daß ſich in dieſem Gebiete der Dichter, mehr noch als im Epos, in welchem er wenigſtens als Erzähler der Begebenheiten auftritt, ganz zurückziehn müſſe. Mit dieſem Anſchein hat es jedoch nur relativ ſeine Richtigkeit. Denn, wie ich ſchon anfangs ſagte, verdankt das Drama nur ſolchen Epochen ſeinen Urſprung, in denen das ſubjektive Selbſtbewußtſeyn, ſowohl in Betreff der Weltanſchauung, als auch der künſtleriſchen Ausbildung, bereits eine hohe Entwickelungsſtufe erreicht hat. Das dramatiſche Werk darf deshalb nicht, wie das epiſche, den Schein an ſich tragen, als ſey es aus dem Volksbewußtſeyn als ſolchen hervorgegangen, für deſſen Sache der Dichter nur das gleichſam ſubjektivitätsloſe Organ geweſen ſey, ſondern wir wollen in dem vollendeten Werke zugleich das Produkt des ſelbſtbewußten und orginalen Schaffens, und deshalb auch die Kunſt und Virtuoſität eines individuellen Dichters erkennen. Erſt hiedurch gewinnen dramatiſche Erzeugniſſe, im Unterſchiede unmittelbar wirklicher Handlungen und Ereigniſſe, ihre eigentliche Spitze künſtleriſcher Lebendigkeit und Beſtimmtheit. Ueber die Dichter dramatiſcher

Werke ist daher auch niemals so viel Streit entstanden, als über die Urheber der ursprünglichen Epopöen.

ββ) Nach der anderen Seite hin aber will das Publikum, wenn es selber noch den echten Sinn und Geist der Kunst in sich bewahrt hat, in einem Drama nicht etwa die zufälligeren Launen und Stimmungen, die individuellen Richtungen und die einseitige Weltanschauung dieses oder jenes Subjekts vor sich haben, deren Aeußerung dem lyrischen Dichter mehr oder weniger muß gestattet bleiben, sondern es hat das Recht zu verlangen, daß sich in dem Verlaufe und Ausgang der dramatischen Handlung tragisch oder komisch die Realisation des an und für sich Vernünftigen und Wahren vollbracht erweise. In diesem Sinne stellte ich schon früher vor allem an den dramatischen Dichter die Forderung, daß er am tiefsten die Einsicht in das Wesen des menschlichen Handelns und der göttlichen Weltregierung, sowie in die ebenso klare als lebensvolle Darstellung dieser ewigen Substanz aller menschlichen Charaktere, Leidenschaften und Schicksale zu gewinnen habe. Mit dieser in der That erlangten Einsicht und individuell lebendigen Macht der Kunst kann der Dichter freilich unter gewissen Umständen hin und wieder mit den beschränkten und kunstwidrigen Vorstellungen seiner Zeit und Nation in Konflikt gerathen; in diesem Falle aber ist die Schuld des Zwiespalts nicht ihm, sondern dem Publikum aufzubürden. Er selbst hat keine andere Pflicht, als der Wahrheit und dem Genius zu folgen, der ihn treibt, und welchem, wenn er nur rechter Art ist, der Sieg, wie überall wo es sich um Wahrheit handelt, in letzter Instanz nicht fehlen wird.

γγ) Was nun das Maaß betrifft, in welchem der dramatische Dichter als Individuum gegen sein Publikum heraustreten darf, so läßt sich hierüber wenig Bestimmtes feststellen. Ich will deshalb im Allgemeinen nur daran erinnern, daß in manchen Epochen besonders auch die dramatische Poesie dazu gebraucht wird, um neuen Zeitvorstellungen in Betreff auf Politik, Sitt-

lichkeit, Poesie, Religion u. s. f. einen lebendigen Eingang zu verschaffen. Schon Aristophanes polemisirt in seinen früheren Komödien gegen die inneren Zustände Athens und den peloponesischen Krieg; Voltaire wiederum sucht häufig auch durch dramatische Werke seine Aufklärungsprincipien zu verbreiten, vor allem aber ist Lessing in seinem Nathan bemüht, seinen moralischen Glauben im Gegensatze religiös bornirter Orthodoxie zu rechtfertigen, und in neuerer Zeit hat auch Goethe in seinen ersten Produkten gegen die Prosa in der deutschen Lebens- und Kunstansicht anzukämpfen gestrebt, worin ihm dann Tieck vielfach gefolgt ist. Erweist sich solch eine individuelle Anschauung des Dichters als ein höherer Standpunkt, und tritt sie nicht in selbstständiger Absichtlichkeit aus der dargestellten Handlung heraus, so daß diese nicht zum Mittel herabgesetzt erscheint, so ist der Kunst kein Unrecht und Schaden angethan; leidet aber die poetische Freiheit des Werks darunter, so kann zwar der Dichter durch dieses Hinauswenden seiner, wenn auch wahren, doch aber von dem künstlerischen Produkt unabhängigeren Tendenzen wohl einen großen Eindruck auf das Publikum hervorbringen, das Interesse jedoch, das er erregt, wird dann nur stoffartig, und hat mit der Kunst selbst weniger zu schaffen. Der ähnliche schlimmste Fall aber tritt dann ein, wenn der Dichter gar einer falschen Richtung, die im Publikum vorherrscht, der bloßen Gefälligkeit wegen, in gleicher Absichtlichkeit schmeicheln will, und sich damit doppelt, sowohl gegen die Wahrheit als gegen die Kunst, versündigt. — Um endlich noch eine nähere Bemerkung anzufügen, so erlaubt unter den verschiedenen Arten der dramatischen Poesie die Tragödie einen geringeren Spielraum für das freie Vortreten der Subjektivität des Dichters als die Komödie, in welcher die Zufälligkeit und Willkür des Subjektiven überhaupt schon von Hause aus das Princip ist. So macht es sich z. B. Aristophanes in den Parabasen vielfach mit dem athenienssischen Publikum zu thun, indem er Theils seine politischen Ansichten über

die Begebenheiten und Zustände des Tages nicht zurückhält und seinen Mitbürgern kluge Rathschläge ertheilt, Theils seine Widersacher und Nebenbuhler in der Kunst abzuführen sucht, ja zuweilen auch seine eigene Person und deren Zufälligkeiten offen preisgiebt.

2. Die äußere Exekution des dramatischen Kunstwerks.

Unter allen Künsten entbehrt nur die Poesie der vollen auch sinnlichen Realität äußerer Erscheinung. Indem nun das Drama nicht etwa vergangene Thaten für die geistige Anschauung erzählt, oder die innere subjektive Welt für die Vorstellung und das Gemüth ausspricht, sondern eine gegenwärtige Handlung ihrer Gegenwart und Wirklichkeit nach darzustellen bemüht ist, so würde es in Widerspruch mit seinem eigenen Zwecke gerathen, wenn es auf die Mittel beschränkt bleiben müßte, welche die Poesie als solche zu bieten im Stande ist. Denn die gegenwärtige Handlung gehört zwar ganz dem Innern an, und läßt sich nach dieser Seite vollständig durch das Wort ausdrücken; umgekehrt aber bewegt sich das Handeln auch zur äußeren Realität heraus, und erfordert den ganzen Menschen in seinem auch leiblichen Daseyn, Thun, Benehmen, in seiner körperlichen Bewegung, und seinem physiognomischen Ausdruck der Empfindungen und Leidenschaften, sowohl für sich als auch in der Einwirkung des Menschen auf den Menschen, und der Reaktionen, die hierdurch entstehn können. Das sich in wirklicher Realität darstellende Individuum macht dann ferner eine äußere Umgebung, ein bestimmtes Lokal nothwendig, in welchem es sich bewegt und thätig ist, und so bedarf die dramatische Poesie, insofern keine dieser Seiten in ihrer unmittelbaren Zufälligkeit belassen werden kann, sondern als Moment der Kunst selber künstlerisch gestaltet seyn muß, die Beihülfe fast aller übrigen Künste. Die Scene umher ist Theils, wie der Tempel, eine

architektoniſche Umgebung, Theils die äußere Natur, Beide maleriſch aufgefaßt und ausgeführt. In dieſem Lokale treten ſodann die Skulpturbilder beſeelt auf, und machen ihr Wollen und Empfinden in künſtleriſcher Ausbildung ſowohl durch ausdrucksvolle Recitation, als auch durch ein maleriſches Mienenſpiel und von Innen her geformte Stellungen und Bewegungen des übrigen Körpers objektiv. — In dieſer Rückſicht nun kann ſich näher ein Unterſchied hervorthun, der an das erinnert, was ich früher ſchon im Felde der Muſik als Gegenſatz des Deklamatoriſchen und Melodiſchen bezeichnet habe. Wie nämlich in der deklamatoriſchen Muſik das Wort in ſeiner geiſtigen Bedeutung die Hauptſache iſt, deren charakteriſtiſcher Ausdruck ſich die muſikaliſche Seite durchaus unterwirft, während die Melodie, obſchon ſie den Inhalt der Worte in ſich aufnehmen kann, ſich frei für ſich in ihrem eigenen Elemente ergeht und entfaltet, ſo bedient ſich auch die dramatiſche Poeſie einer Seits jener Schweſterkünſte nur als einer ſinnlichen Grundlage und Umgebung, aus welcher ſich das poetiſche Wort als der hervorſtechende Mittelpunkt, um den es eigentlich zu thun iſt, in freier Herrſchaft heraushebt; anderer Seits aber wird das, was zunächſt nur als Beihülfe und Begleitung Gültigkeit hatte, für ſich ſelber Zweck, und geſtaltet ſich in ſeinem eigenen Bereiche zu einer in ſich ſelbſtſtändigen Schönheit aus; die Deklamation geht zum Geſang, die Aktion zum mimiſchen Tanze fort, und die Scenerie macht durch ihre Pracht und maleriſchen Reize gleichfalls für ſich ſelber Anſpruch auf künſtleriſche Vollendung. Stellen wir nun, wie es beſonders in neuerer Zeit vielfach geſchehen iſt, der eben berührten äußeren dramatiſchen Exekution das Poetiſche als ſolches gegenüber, ſo ergeben ſich für die weiteren Erörterungen dieſes Gebietes folgende Standpunkte:

erſtens die dramatiſche Poeſie, welche ſich auf ſich ſelbſt als Poeſie beſchränken will, und deshalb von der theatraliſchen Aufführung ihrer Werke abſieht;

zweitens die eigentliche Schauspielkunst, insofern sie sich auf Recitation, Mienenspiel und Aktion in der Weise beschränkt, daß durchweg das poetische Wort das Bestimmende und Vorwaltende bleiben kann;

drittens endlich diejenige Exekution, welche sich aller Mittel der Scenerie, der Musik und des Tanzes bedient, und dieselben sich gegen das poetische Wort verselbstständigen läßt.

a. Das Lesen und Vorlesen dramatischer Werke.

Das eigentlich sinnliche Material der dramatischen Poesie ist, wie wir sahen, nicht nur die menschliche Stimme und das gesprochene Wort, sondern der ganze Mensch, der nicht nur Empfindungen, Vorstellungen und Gedanken äußert, sondern, in eine konkrete Handlung verflochten, seinem totalen Daseyn nach auf die Vorstellungen, Vorsätze, das Thun und Benehmen Anderer wirkt, und ähnliche Rückwirkungen erfährt, oder sich dagegen behauptet.

α) Dieser Bestimmung gegenüber, welche in dem Wesen der dramatischen Poesie selbst begründet ist, gehört es jetziger Zeit besonders bei uns Deutschen zu unseren geläufigen Ansichten, die Organisation eines Drama für die Aufführung als eine unwesentliche Zugabe zu betrachten, obschon eigentlich alle dramatische Autoren, wenn sie auch gleichgültig oder verächtlich dagegen thun, den Wunsch und die Hoffnung hegen, ihr Werk in Scene zu setzen. So kriegt denn auch die größte Anzahl unserer neueren Dramen nie eine Bühne aus dem ganz einfachen Grunde zu sehen, weil sie undramatisch sind. Nun darf freilich nicht behauptet werden, daß ein dramatisches Produkt nicht schon durch seinen innern Werth poetisch genügen könne, aber diesen innern dramatischen Werth giebt wesentlich erst eine Behandlung, durch welche ein Drama vortrefflich für die Aufführung wird. Den besten Beleg hiefür liefern die griechischen Tragödien, die wir zwar nicht mehr auf dem Theater vor uns sehn, welche uns

aber, betrachten wir die Sache genauer, zum Theil deshalb gerade vollſtändige Befriedigung gewähren, weil ſie zu ihrer Zeit ſchlechthin für die Bühne gearbeitet waren. Was ſie von dem jetzigen Theater verbannt, liegt aber weniger in ihrer dramatiſchen Organiſation, welche ſich von der bei uns gewöhnlichen hauptſächlich durch den Gebrauch der Chöre abſcheidet, als vielmehr in den nationalen Vorausſetzungen und Verhältniſſen, auf denen ſie häufig ihrem Inhalte nach gebaut ſind, und in welchen wir uns ihrer Fremdheit wegen mit unſerem heutigen Bewußtſeyn nicht mehr heimiſch fühlen können. Die Krankheit des Philoktet z. B., die ſtinkenden Geſchwüre an ſeinem Fuße, ſein Aechzen und Schreien würden wir ebenſowenig ſehn und hören mögen, als uns die Pfeile des Herkules, um welche es ſich vornehmlich handelt, ein Intereſſe einflößen könnten. In der ähnlichen Weiſe laſſen wir uns die Barbarei des Menſchenopfers in der Iphigenia in Aulis und Tauris wohl in der Oper gefallen, in der Tragödie dagegen müßte für uns dieſe Seite, wie es Goethe gethan hat, durchaus anders gewendet werden.

β) Die Verſchiedenheit aber unſerer Gewohnheit, Theils nur ſelber zu leſen, Theils ein Werk lebendig als Totalität exekutirt zu ſehn, hat zu dem weiteren Abwege geführt, daß die Dichter ſelber ihr Werk nun auch zum Theil nur für das Leſen in der Meinung beſtimmen, dieſer Umſtand übe auf die Natur der Kompoſition keinen Einfluß aus. Es giebt allerdings in dieſer Rückſicht einzelne Seiten, welche nur das Aeußerliche angehn, das in der ſogenannten Bühnenkenntniß begriffen iſt, und deſſen Verletzung ein dramatiſches Werk poetiſch genommen in ſeinem Werthe nicht verringert. Hieher gehört z. B. die Berechnung, eine Scene ſo zurecht zu legen, daß eine andere, welche große Zurüſtungen in der Scenerie erfordert, bequem darauf folgen kann, oder daß dem Schauſpieler Zeit zu der nöthigen Umkleidung oder Erholung bleibt u. ſ. f. Dergleichen Kenntniſſe und Geſchicklichkeiten geben keinen poetiſchen Vorzug oder Nachtheil,

und hangen mehr oder weniger von den selber wechselnden und konventionellen Einrichtungen des Theaters ab. Umgekehrt aber giebt es andere Punkte, in Bezug auf welche der Dichter, um wahrhaft dramatisch zu werden, wesentlich die lebendige Aufführung vor Augen haben, und seine Charaktere im Sinne derselben, d. h. im Sinne einer wirklichen und gegenwärtigen Aktion, sprechen und handeln lassen muß. Nach diesen Seiten ist die theatralische Exekution ein wirklicher Prüfstein. Denn vor dem obersten Gerichtshofe eines gesunden oder kunstreifen Publikums halten die bloßen Reden und Tiraden sogenannter schöner Diktion, geht ihnen die dramatische Wahrheit ab, nicht aus. Epochenweise kann zwar auch das Publikum durch die so hoch gepriesene Bildung, d. h. durch das sich in den Kopf Setzen der schiefen Meinungen und Marotten der Kenner und Kritiker, verdorben werden, hat es aber noch irgend echten Sinn in sich, so ist es nur dann befriedigt, wenn die Charaktere sich so äußern und handeln, wie die lebendige Wirklichkeit sowohl der Natur als auch der Kunst es erheischt und mit sich bringt. Wenn dagegen der Dichter nur für einen einsamen Leser schreiben will, so kann er leicht dahin kommen, seine Figuren so reden und sich benehmen zu lassen, wie es uns etwa bei Briefen ergeht. Schreibt uns irgend wer die Gründe für seine Vorsätze und Thaten, giebt er uns Versicherungen, oder schließt er sonst sein Herz vor uns auf, so treten für das, was wir darauf sagen wollen oder nicht, zwischen den Empfang des Briefes und unsere wirkliche Antwort vielfache Ueberlegungen und Vorstellungen ein. Denn die Vorstellung umfaßt ein weites Feld der Möglichkeiten. In der gegenwärtigen Rede und Gegenrede aber gilt die Voraussetzung, daß im Menschen sein Wille und Herz, seine Regung und Entschließung direkter Art sey, daß überhaupt, ohne jenen Umweg weitläufiger Ueberlegungen, mit dem unmittelbaren Gemüth, Aug' zu Auge, Mund zu Mund, Ohr zu Ohr, aufgenommen und erwiedert werde. Dann nämlich entspringen

die Handlungen und Reden in jeder Situation lebendig aus dem Charakter als ſolchen, der nicht mehr die Zeit zur Auswahl aus den vielen verſchiedenartigen Möglichkeiten übrig behält. — Nach dieſer Seite hin iſt es nicht unwichtig, für den Dichter und ſeine Kompoſition, auf die Bühne, welche ſolch eine dramatiſche Lebendigkeit erforderlich macht, ſein Augenmerk zu richten; ja meiner Meinung nach ſollte eigentlich kein Schauſpiel gedruckt werden, ſondern, ohngefähr wie bei den Alten, als Manuſcript dem Bühnenrepertoir anheimfallen, und nur eine höchſt unbedeutende Cirkulation erhalten. Wir würden dann wenigſtens nicht ſo viele Dramen erſcheinen ſehn, die wohl eine gebildete Sprache, ſchöne Empfindungen, vortreffliche Reflexionen und tiefe Gedanken haben, denen es aber gerade an dem gebricht, was das Drama dramatiſch macht, nämlich an der Handlung und deren bewegten Lebendigkeit.

γ) Bei dem Leſen und Vorleſen nun dramatiſcher Werke läßt es ſich ſchwer entſcheiden, ob ſie der Art ſind, daß ſie auch von der Bühne herab ihre Wirkung nicht verfehlen. Selbſt Goethe, dem doch in ſpäteren Jahren eine große Theatererfahrung zur Seite ſtand, war in dieſem Punkte ſehr unſicher, beſonders bei der ungeheuren Verwirrung unſres Geſchmacks, der ſich das Heterogenſte gefallen läßt. Iſt der Charakter und Zweck der handelnden Perſonen für ſich ſelbſt groß und ſubſtantiell, ſo wird allerdings das Auffaſſen leichter; aber die Bewegung der Intereſſen, der Stufengang in der Handlung, die Spannung und Verwickelung der Situationen, das rechte Maaß, in welchem die Charaktere auf einander wirken, die Würdigkeit und Wahrheit ihres Benehmens und Redens, — hierüber läßt ſich ohne eine Theateraufführung beim bloßen Leſen ſchwer ein feſtes Urtheil fällen. Auch das Vorleſen bietet nur eine relative Hülfe. Denn die Rede verlangt im Drama unterſchiedene Individuen, und nicht nur einen Ton, mag derſelbe auch noch ſo künſtlich nüancirt und verändert werden. Außerdem ſtört beim Vorleſen immer

die Verlegenheit, ob jedesmal die sprechenden Personen genannt werden sollen oder nicht, was Beides seine Uebelstände hat. Bleibt der Vortrag eintöniger, so gehört das Nennen der Namen unumgänglich zur Verständlichkeit, dem Ausdruck des Pathos aber wird immer Gewalt angethan; ist der Vortrag dagegen dramatisch lebendiger, so daß er uns ganz in die wirkliche Situation hineinführt, so kann leicht wieder ein neuer Widerspruch hervorgerufen werden. Mit der Befriedigung des Ohrs macht nämlich auch das Auge sogleich seine Forderungen. Hören wir einer Handlung zu, so wollen wir auch die handelnden Personen, ihre Gebehrde, Umgebung u. s. f. sehen, das Auge will eine Vollständigkeit, und hat nun nichts vor sich als einen Vorleser, der mitten in einer Privatgesellschaft sitzt oder ruhig dasteht. So ist das Vorlesen immer nur ein unbefriedigendes Mittelding zwischen dem anspruchlosen eigenen Lesen, bei welchem die reale Seite ganz fortfällt und der Phantasie überlassen bleibt, und der totalen Exekution.

b. Die Schauspielerkunst.

Mit der wirklichen dramatischen Aufführung nun ist neben der Musik eine zweite ausübende Kunst, die Schauspielerkunst, gegeben, welche sich vollständig erst in neuerer Zeit entwickelt hat. Ihr Princip besteht darin, daß sie zwar Gebehrde, Aktion, Deklamation, Musik, Tanz und Scenerie herbeiruft, die Rede aber und deren poetischen Ausdruck als die überwiegende Macht bestehen läßt. Dieß ist für die Poesie als Poesie das einzig richtige Verhältniß. Denn sobald sich die Mimik oder der Gesang und Tanz für sich selbstständig auszubilden anfangen, wird die Poesie als Dichtkunst zum Mittel herabgesetzt und verliert ihre Herrschaft über diese sonst nur begleitenden Künste. In dieser Rücksicht lassen sich folgende Standpunkte unterscheiden.

α) Auf einer ersten Stufe finden wir die Schauspielerkunst der Griechen. Hier verbindet sich einer Seits die redende Kunst

mit der Skulptur; das handelnde Individuum tritt als objektives Bild in totaler Körperlichkeit heraus. Inſofern ſich aber die Statue belebt, den Inhalt der Poeſie in ſich aufnimmt und ausſpricht, in jede innere Bewegung der Leidenſchaften hineingeht und ſie zugleich zum Wort und zur Stimme werden läßt, iſt dieſe Darſtellung beſeelter und geiſtig klarer als jede Statue und jedes Gemälde. In Betreff auf dieſe Beſeelung nun können wir zwei Seiten unterſcheiden.

αα) Erſtens die Deklamation als künſtleriſches Sprechen. Sie war bei den Griechen wenig ausgebildet; die Verſtändlichkeit machte die Hauptſache aus, während wir die ganze Objektivität des Gemüths und Eigenthümlichkeit des Charakters in den feinſten Schattirungen und Uebergängen, wie in den ſchärferen Gegenſätzen und Kontraſten, im Ton und Ausdruck der Stimme und in der Art der Recitation wiedererkennen wollen. Dagegen fügten die Alten Theils zur Heraushebung des Rhythmus, Theils zum modulationsreicheren Ausdruck der Worte, wenn dieſe auch das Ueberwiegende blieben, der Deklamation die Muſikbegleitung hinzu. Doch wurde der Dialog wahrſcheinlich geſprochen oder nur leicht begleitet, die Chöre dagegen in lyriſch muſikaliſcher Weiſe vorgetragen. Der Geſang mochte durch ſeine ſchärfere Accentuation die Wortbedeutung der Chorſtrophen verſtändlicher machen, ſonſt weiß ich wenigſtens nicht, wie es den Griechen möglich wurde, die Chöre des Aeſchylus und Sophokles zu verſtehn. Denn wenn ſie ſich auch nicht ſo damit herumzuplagen nöthig hatten als wir, ſo muß ich doch ſagen, obſchon ich deutſch verſtehe und etwas faſſen kann, würde mir doch eine im ähnlichen Styl geſchriebene deutſche Lyrik vom Theater herab geſprochen und vollends geſungen immer unklar bleiben. —

ββ) Ein zweites Element gab die körperliche Gebehrde und Bewegung ab. In dieſer Rückſicht iſt ſogleich bemerkenswerth, daß bei den Griechen, da ihre Schauſpieler Masken tru-

gen, das Mienenspiel ganz fortblieb. Die Gesichtszüge gaben ein unveränderliches Skulpturbild, dessen Plastik den vielbeweglichen Ausdruck partikulärer Seelenstimmungen ebensowenig in sich aufnahm, als die handelnden Charakter, welche ein festes allgemeines Pathos in seinem dramatischen Kampfe durchfochten, und die Substanz dieses Pathos sich weder zur Innigkeit des modernen Gemüths vertiefen, noch zur Besonderheit heutiger dramatischer Charaktere ausbreiten ließen. Ebenso einfach war die Aktion, weshalb wir auch nichts von berühmten griechischen Mimen wissen. Zum Theil spielten die Dichter selber, wie es z. B. noch Sophokles und Aristophanes thaten, zum Theil traten Bürger, die gar kein Metier aus der Kunst machten, in der Tragödie auf. Dagegen wurden die Chorgesänge mit Tanz begleitet, was wir Deutsche bei der heutigen Art des Tanzes für leichtsinnig erachten würden, während es bei den Griechen schlechthin zur sinnlichen Totalität ihrer Theateraufführungen gehörte.

γγ) So bleibt denn bei den Alten dem Wort und der geistigen Aeußerung der substantiellen Leidenschaften ein ebenso volles poetisches Recht, als die äußere Realität durch Musikbegleitung und Tanz die vollständigste Ausbildung erhält. Diese konkrete Einheit giebt der ganzen Darstellung einen plastischen Charakter, indem sich das Geistige nicht für sich verinnerlicht und in dieser partikularisirteren Subjektivität zum Ausdruck kommt, sondern sich mit der gleichmäßig berechtigten Außenseite sinnlicher Erscheinung vollkommen verschwistert und versöhnt.

ββ) Unter Musik und Tanz jedoch leidet die Rede, insofern sie die geistige Aeußerung des Geistes bleiben soll, und so hat denn auch die moderne Schauspielerkunst sich von diesen Elementen zu befreien gewußt. Der Dichter erhält deshalb hier nur noch ein Verhältniß zum Schauspieler als solchen, welcher durch Deklamation, Mienenspiel und Gebehrden das poetische Werk zur sinnlichen Erscheinung bringen soll. Dieser Bezug des

Autors auf das äußere Material iſt jedoch den anderen Künſten gegenüber ganz eigenthümlicher Art. In der Malerei und Skulptur bleibt es der Künſtler ſelber, welcher ſeine Konceptionen in Farben, Erz oder Marmor ausführt, und wenn auch die muſikaliſche Exekution fremder Hände und Kehlen bedarf, ſo überwiegt hier, obſchon freilich die Seele des Vortrags nicht fehlen muß, dennoch mehr oder weniger die mechaniſche Kunſtfertigkeit und Virtuoſität. Der Schauſpieler dagegen tritt als ganzes Individuum mit ſeiner Geſtalt, Phyſiognomie, Stimme u. ſ. f. in das Kunſtwerk hinein, und erhält die Aufgabe, mit dem Charakter, den er darſtellt, ganz und gar zuſammenzugehn.

αα) In dieſer Rückſicht hat der Dichter das Recht, vom Schauſpieler zu fordern, daß er ſich, ohne von dem Seinigen hinzuzuthun, ganz in die gegebene Rolle hineindenke, und ſie ſo ausführe, wie der Dichter ſie koncipirt und poetiſch ausgeſtaltet hat. Der Schauſpieler ſoll gleichſam das Inſtrument ſeyn, auf welchem der Autor ſpielt, ein Schwamm, der alle Farben aufnimmt und unverändert wiedergiebt. Bei den Alten war dieß leichter, da die Deklamation ſich, wie geſagt, hauptſächlich auf die Deutlichkeit beſchränkte und die Seite des Rhythmus u. ſ. f. von der Muſik beſorgt wurde, während die Masken die Geſichtszüge bedeckten, und auch der Aktion kein großer Spielraum blieb. Dadurch konnte ſich der Akteur ohne Schwierigkeit dem Vortrage eines allgemeinen tragiſchen Pathos gemäß machen, und wenn auch in der Komödie Portraitbilder lebender Perſonen, wie z. B. des Sokrates, Nikias, Kleon u. ſ. f. dargeſtellt werden ſollten, ſo bildeten Theils die Masken dieſe individuellen Züge treffend nach, Theils bedurfte es einer näheren Individualiſirung weniger, indem Ariſtophanes dergleichen Charaktere doch nur benutzte, um dadurch allgemeine Zeitrichtungen zu repräſentiren.

ββ) Anders dagegen verhält es ſich im modernen Schauſpiel. Hier nämlich fallen die Masken und die Muſikbegleitung

fort, und an deren Stelle tritt das Mienenspiel, die Mannigfaltigkeit der Gebehrde und die reichhaltig nüancirte Deklamation. Denn einer Seits müssen die Leidenschaften, selbst wenn sie allgemeiner in gattungsmäßiger Charakteristik vom Dichter ausgedrückt sind, sich doch als subjektiv lebendig und innerlich kund geben, anderer Seits erhalten die Charaktere großen Theils eine bei weitem breitere Besonderheit, deren eigenthümliche Aeußerung uns gleichfalls in lebendiger Wirklichkeit vor Augen kommen soll. Die shakespeareschen Figuren vornehmlich sind für sich fertige, abgeschlossene, ganze Menschen, so daß wir vom Schauspieler verlangen, daß er sie nun seiner Seits gleichfalls in dieser vollen Totalität vor unsere Anschauung bringe. Ton der Stimme, Art der Recitation, Gestikulation, Physiognomie, überhaupt die ganze innere und äußere Erscheinung fordert deshalb eine der bestimmten Rolle angemessene Eigenthümlichkeit. Dadurch wird außer der Rede auch das vielseitig nüancirte Gebehrdenspiel von ganz anderer Bedeutung; ja der Dichter überläßt hier der Gebehrde des Schauspielers Vieles, was die Alten durch Worte würden ausgedrückt haben. So z. B. am Schluß des Wallenstein. Der alte Oktavio hat zum Untergange Wallenstein's wesentlich mitgewirkt; er findet ihn auf Buttler's Anstiften meuchlings ermordet, und in demselben Augenblicke, als nun auch die Gräfin Terzky verkündigt, sie habe Gift genommen, trifft ein kaiserliches Schreiben ein; Gordon hat die Aufschrift gelesen, und übergiebt den Brief dem Oktavio mit einem Blick des Vorwurfs, indem er sagt: „dem Fürsten Piccolomini." Oktavio erschrickt und blickt schmerzvoll zum Himmel. Was Oktavio bei dieser Belohnung für einen Dienst empfindet, an dessen blutigem Ausgang er selbst den größeren Theil der Schuld zu tragen hat, ist hier nicht in Worte gefaßt, sondern der Ausdruck ganz an die Mimik des Akteurs gewiesen. — Bei diesen Forderungen nun der modernen dramatischen Schauspielkunst kann die Poesie dem Material ihrer Darstellung

gegenüber häufig in ein Gedränge gerathen, welches die Alten nicht kannten. Der Schauſpieler nämlich, als lebendiger Menſch, hat in Rückſicht auf Organ, Geſtalt, phyſiognomiſchen Ausdruck, wie jedes Individuum, ſeine angeborne Eigenthümlichkeit, welche er Theils gegen den Ausdruck eines allgemeinen Pathos und einer gattungsmäßigen Charakteriſtik aufzuheben, Theils mit den volleren Geſtalten einer reicher individualiſirenden Poeſie in Einklang zu ſetzen genöthigt iſt.

γγ) Man heißt itzt die Schauſpieler Künſtler, und zollt ihnen die ganze Ehre eines künſtleriſchen Berufs; ein Schauſpieler zu ſeyn iſt, unſerer heutigen Geſinnung nach, weder ein moraliſcher noch ein geſellſchaftlicher Makel. Und zwar mit Recht; weil dieſe Kunſt viel Talent, Verſtand, Ausdauer, Fleiß, Uebung, Kenntniß, ja auf ihrem Gipfelpunkte ſelbſt einen reichbegabten Genius fordert. Denn der Schauſpieler muß nicht nur in den Geiſt des Dichters und der Rolle tief eindringen und ſeine eigene Individualität im Inneren und Aeußeren demſelben ganz angemeſſen machen, ſondern er ſoll auch mit eigener Produktivität in vielen Punkten ergänzen, Lücken ausfüllen, Uebergänge finden, und uns überhaupt durch ſein Spiel den Dichter erklären, inſofern er alle geheimen Intentionen und tiefer liegenden Meiſterzüge deſſelben zu lebendiger Gegenwart ſichtbar herausführt und faßbar macht.

c. Die von der Poeſie unabhängigere theatraliſche Kunſt.

Einen dritten Standpunkt endlich nimmt die ausübende Kunſt dadurch ein, daß ſie ſich von der bisherigen Herrſchaft der Poeſie loslöſt, und dasjenige, was bisher mehr oder minder bloße Begleitung und Mittel war, zum ſelbſtſtändigen Zwecke macht, und für ſich zur Ausbildung gelangen läßt. Zu dieſer Emancipation geht im Verlaufe der dramatiſchen Entwickelung ſowohl die Muſik und der Tanz, als auch die eigentliche Kunſt des Schauſpielers fort.

α) Was zunächst diesen angeht, so giebt es überhaupt für seine Kunst zwei Systeme. Das erstere, nach welchem der Darsteller mehr nur das geistig und leiblich lebendige Organ des Dichters seyn soll, haben wir so eben berührt. Die Franzosen, welche viel auf Rollenfächer und Schule halten, und überhaupt typischer in ihren theatralischen Darstellungen sind, haben sich besonders diesem Systeme in ihrer Tragödie und haute comédie treu erwiesen. Die umgekehrte Stellung nun der Schauspielkunst ist darin zu suchen, daß alles, was der Dichter giebt, mehr nur ein Accessorium und der Rahmen wird für das Naturell, die Geschicklichkeit und Kunst des Akteurs. Man kann häufig genug das Verlangen der Schauspieler hören: die Dichter sollten für sie schreiben. Die Dichtung braucht dann dem Künstler nur die Gelegenheit zu geben, seine Seele und Kunst, dieß Letzte seiner Subjektivität, zu zeigen und zur glänzendsten Entfaltung kommen zu lassen. Von dieser Art war schon bei den Italienern die comedia dell' arte, in welcher zwar die Charaktere des arlecchino, dottore u. s. f. feststanden, und die Situationen und Scenenfolge gegeben waren, die weitere Ausführung aber fast durchweg den Schauspielern überlassen blieb. Bei uns sind zum Theil die iffländschen und kotzebueschen Stücke, überhaupt eine große Anzahl für sich, von Seite der Poesie her betrachtet, unbedeutender, ja ganz schlechter Produkte, solch eine Gelegenheit für die freie Produktivität des Schauspielers, der aus diesen meist skizzenhafter behandelten Machwerken nun erst etwas bilden und gestalten muß, was dieser lebendigen selbstständigen Leistung wegen ein eigenthümliches, gerade an diesen und keinen anderen Künstler gebundenes Interesse erhält. Hier hat denn auch besonders die bei uns vielbeliebte Natürlichkeit ihren Platz, worin man es zur Zeit soweit gebracht hatte, daß man ein Brummen und Murmeln der Worte, von denen Niemand etwas verstand, als ein vortreffliches Spiel gelten ließ. Goethe ganz im Gegentheil übersetzte Voltaire's Tankred und

Mahomet für die weimariſche Bühne, um ſeine Schauſpieler aus der gemeinen Natürlichkeit herauszutreiben, und an einen höheren Ton zu gewöhnen. Wie denn die Franzoſen überhaupt, mitten ſelbſt in der Lebendigkeit der Poſſe, immer das Publikum im Auge behalten, und gegen daſſelbe hinausgewendet bleiben. Mit der bloßen Natürlichkeit und deren lebendigen Routine iſt auch in der That die Sache ebenſowenig abgethan, als mit der bloßen Verſtändigkeit und Geſchicklichkeit der Charakteriſtik, ſondern wenn der Schauſpieler in dieſem Kreiſe wahrhaft künſtleriſch wirken will, muß er ſich zu einer ähnlich genialen Virtuoſität erheben, wie ich ſie früher bereits bei Gelegenheit der muſikaliſchen Exekution (Aeſth. 3te Abth. p. 217—219) bezeichnet habe.

β) Das zweite Gebiet, das zu dieſem Kreiſe gezählt werden kann, iſt die moderne Oper, nach der beſtimmten Richtung hin, die ſie mehr und mehr zu nehmen anfängt. Wenn nämlich in der Oper überhaupt ſchon die Muſik die Hauptſache iſt, welche wohl von der Poeſie und der Rede ihren Inhalt zugetheilt erhält, denſelben aber frei nach ihren Zwecken behandelt und ausführt, ſo iſt ſie in neuerer Zeit beſonders bei uns mehr Luxusſache geworden, und hat die Accessoires, die Pracht der Dekorationen, den Pomp der Kleider, die Fülle der Chöre und deren Gruppirung zu überwiegender Selbſtſtändigkeit gebracht. Ueber den ähnlichen Prunk, den man jetzt oft genug tadeln hört, klagt ſchon Cicero in Betreff der römiſchen Tragödie. Im Trauerſpiel, wo immer die Poeſie die Subſtanz bleiben muß, hat allerdings ſolch ein Aufwand der ſinnlichen Außenſeite, obſchon auch Schiller in ſeiner Jungfrau auf dieſen Abweg gerathen iſt, nicht ſeine rechte Stelle. Für die Oper hingegen kann man bei der Sinnenpracht des Geſanges und dem klingenden, rauſchenden Chor der Stimmen und Inſtrumente dieſen für ſich heraustretenden Reiz der äußeren Ausſtattung und Exekution wohl zulaſſen. Denn ſind einmal die Dekorationen prächtig, ſo

dürfen es, um ihnen die Spitze zu bieten, die Anzüge nicht weniger seyn, und damit muß dann auch das Uebrige in Einklang stehen. Solch einem sinnlichen Pompe, der freilich jedesmal ein Zeichen von dem bereits eingetretenen Verfalle der echten Kunst ist, entspricht dann als der angemessenste Inhalt besonders das aus dem verständigen Zusammenhange herausgerissene Wunderbare, Phantastische, Mährchenhafte, von dem uns Mozart in seiner Zauberflöte das maaßvoll und künstlerisch durchgeführteste Beispiel gegeben hat. Werden aber alle Künste der Scenerie, des Kostums, der Instrumentirung u. s. f. erschöpft, so bleibt es am Besten, wenn mit dem eigentlich dramatischen Inhalte nicht vollständig Ernst gemacht ist, und uns zu Muthe wird, als läsen wir in den Mährchen von Tausend und eine Nacht. —

γ) Das Aehnliche gilt von dem heutigen Ballet, dem gleichfalls vor Allem das Mährchenhafte und Wunderbare zusagt. Auch hier ist einer Seits, außer der malerischen Schönheit der Gruppirungen und Tableau's, vornehmlich die wechselnde Pracht und der Reiz der Dekorationen, Kostume und Beleuchtung zur Hauptsache geworden, so daß wir uns wenigstens in ein Bereich versetzt finden, in welchem der Verstand der Prosa und die Noth und Bedrängung des Alltäglichen weit hinter uns liegt. Anderer Seits ergötzen sich die Kenner an der ausgebildetesten Bravour und Geschicklichkeit der Beine, die in dem heutigen Tanze die erste Rolle spielen. Soll aber durch diese jetzt bis in's Extrem des Sinnlosen und der Geistesarmuth verirrten bloßen Fertigkeit noch ein geistiger Ausdruck hindurchscheinen, so gehört dazu, nach vollständiger Besiegung sämmtlicher technischer Schwierigkeiten, ein Maaß und Seelenwohllaut der Bewegung, eine Freiheit und Grazie, die von höchster Seltenheit ist. Als zweites Element kommt dann zu dem Tanze, der hier an die Stelle der Chöre und Soloparthien der Oper tritt, als eigentlicher Ausdruck der Handlung die Pantomime, welche jedoch, jemehr der moderne Tanz an technischer Künstlichkeit zugenommen

hat, in ihrem Werthe herabgeſunken und in Verfall gerathen iſt, ſo daß aus dem heutigen Ballet mehr und mehr das zu verſchwinden droht, was daſſelbe in das freie Gebiet der Kunſt hinüberzuheben allein im Stande ſeyn könnte.

3. Die Arten der dramatiſchen Poeſie und deren hiſtoriſche Hauptmomente.

Blicken wir kurz auf den Gang zurück, dem wir in unſerer bisherigen Betrachtung gefolgt ſind, ſo haben wir *zuerſt* das *Princip* der dramatiſchen Poeſie ihren allgemeinen und beſonderen Beſtimmungen nach, ſowie in ihrem Verhältniſſe zum Publikum feſtgeſtellt; *zweitens* ſahen wir, das Drama, indem es eine abgeſchloſſene Handlung in deren gegenwärtigen Entwickelung vorüberführt, bedürfe weſentlich einer vollſtändig ſinnlichen Darſtellung, welche ſie kunſtgemäß erſt durch die wirkliche theatraliſche Exekution erhält. Damit die Handlung nun aber in dieſe äußere Realität eingehn könne, iſt es nothwendig, daß ſie an ſich ſelbſt nach Seiten der poetiſchen Konception und Ausführung ſchlechthin beſtimmt und fertig ſey. Dieß iſt nur dadurch zu leiſten, daß ſich die dramatiſche Poeſie *drittens* in beſondere *Arten* zerſcheidet, die ihren Theils entgegengeſetzten, Theils dieſen Gegenſatz vermittelnden Typus aus dem Unterſchiede entnehmen, in welchem ſowohl der Zweck als die Charaktere, ſowie der Kampf und das Reſultat der ganzen Handlung zur Erſcheinung gelangt. Die Hauptſeiten, die aus dieſem Unterſchiede hervorgehn und es zu einer mannigfaltigen hiſtoriſchen Entwickelung bringen, ſind das Tragiſche und Komiſche, ſowie die Ausgleichung beider Auffaſſungsweiſen, welche erſt in der dramatiſchen Poeſie von ſo weſentlicher Wichtigkeit werden, daß ſie die Grundlage für die Eintheilung der verſchiedenen Arten abgeben können.

Wenn wir jetzt auf die nähere Erörterung dieſer Punkte eingehen, haben wir

erstens das allgemeine Princip der Tragödie, Komödie und des sogenannten Drama herauszuheben;

zweitens den Charakter der antiken und modernen dramatischen Poesie zu bezeichnen, zu deren Gegensatz die genannten Arten in ihrer wirklichen Entwickelung auseinandertreten; und

drittens wollen wir zum Schluß die konkreten Formen betrachten, welche besonders die Komödie und Tragödie innerhalb dieses Gegensatzes anzunehmen fähig sind.

a. Das Princip der Tragödie, Komödie und des Drama.

Für die Arten der epischen Poesie liegt der wesentliche Eintheilungsgrund in dem Unterschiede, ob das in sich Substantielle, das zur epischen Darstellung kommt, in seiner Allgemeinheit ausgesprochen, oder in Form objektiver Charaktere, Thaten und Begebenheiten berichtet wird. Umgekehrt gliedert die Lyrik sich zu einem Stufengange verschiedener Ausdrucksweisen durch den Grad und die Art, in welcher der Inhalt mit der Subjektivität, als deren Inneres derselbe sich kund giebt, loser oder fester verschlungen ist. Die dramatische Poesie endlich, welche Kollisionen von Zwecken und Charakteren, sowie die nothwendige Auflösung solch eines Kampfes zum Mittelpunkte macht, kann das Princip ihrer unterschiedenen Arten nur aus dem Verhältnisse herleiten, in welchem die Individuen zu ihrem Zwecke und dessen Inhalt stehn. Die Bestimmtheit dieses Verhältnisses nämlich ist auch das Entscheidende für die besondere Weise des dramatischen Zwiespalts und Ausganges, und giebt dadurch den wesentlichen Typus des ganzen Verlaufs in seiner lebendigen künstlerischen Darstellung ab. Als die Hauptpunkte, welche in Rücksicht hierauf in Betracht kommen, sind im Allgemeinen diejenigen Momente hervorzuheben, deren Vermittelung das Wesentliche in jeder wahrhaften Handlung ausmacht: einer Seits das der Substanz nach Tüchtige, Große, die Grundlage der weltlichen wirklichen Göttlichkeit als der echte und an und für sich ewige

Gehalt des individuellen Charakters und Zwecks; anderer Seits die Subjektivität als solche in ihrer ungefesselten Selbstbestimmung und Freiheit. Das an und für sich Wahrhafte erweist sich zwar in der dramatischen Poesie, in welcher Form sie auch immer das Handeln zur Erscheinung herausführen mag, als das eigentlich Durchgreifende, die bestimmte Art aber, in welcher diese Wirksamkeit zur Anschauung kommt, erhält eine unterschiedene, ja entgegengesetzte Gestalt, jenachdem in den Individuen, Handlungen und Konflikten die Seite des Substantiellen, oder umgekehrt die Seite subjektiver Willkür, Thorheit und Verkehrtheit als die bestimmende Form festgehalten ist.

Wir haben in dieser Beziehung das Princip für folgende Arten durchzunehmen:

erstens für die Tragödie ihrem substantiellen ursprünglichen Typus nach;

zweitens für die Komödie, in welcher die Subjektivität als solche in Wollen und Handeln, sowie die äußere Zufälligkeit sich zum Meister aller Verhältnisse und Zwecke macht;

drittens für das Drama, Schauspiel im engeren Sinne des Worts, als Mittelstufe zwischen diesen beiden ersteren Arten. —

α) Was zunächst die Tragödie angeht, so will ich an dieser Stelle nur kurz die allgemeinsten Grundbestimmungen erwähnen, deren konkretere Besonderung erst durch die Verschiedenheit der geschichtlichen Entwickelungsstufen kann zum Vorschein kommen.

αα) Den wahrhaften Inhalt des tragischen Handelns liefert für die Zwecke, welche die tragischen Individuen ergreifen, der Kreis der im menschlichen Wollen substantiellen, für sich selbst berechtigten Mächte; die Familienliebe der Gatten, der Eltern, Kinder, Geschwister; ebenso das Staatsleben, der Patriotismus der Bürger, der Wille der Herrscher; ferner das kirchliche Daseyn, jedoch nicht als eine auf Handlungen resignirende Frömmigkeit, und als göttlicher Richterspruch in der Brust

des Menſchen über das gut und bös beim Handeln, ſondern im Gegentheil als thätiges Eingreifen und Fördern wirklicher Intereſſen und Verhältniſſe. Von der ähnlichen Tüchtigkeit ſind nun auch die echt tragiſchen *Charaktere*. Sie ſind durchaus das, was ſie, ihrem Begriff gemäß, ſeyn können und müſſen, nicht eine vielfache epiſch auseinander gelegte Totalität, ſondern, wenn auch an ſich ſelbſt lebendig und individuell, doch nur die *eine* Macht dieſes beſtimmten Charakters, in welcher derſelbe ſich, ſeiner Individualität nach, mit irgend einer beſonderen Seite jenes gediegenen Lebensinhalts untrennbar zuſammengeſchloſſen hat, und dafür einſtehn will. In dieſer Höhe, auf welcher die bloßen Zufälligkeiten der unmittelbaren Individualität verſchwinden, ſind die tragiſchen Helden der dramatiſchen Kunſt, ſeyen ſie nun die lebendigen Repräſentanten ſubſtantieller Lebensſphären, oder ſonſt ſchon durch freies Beruhen auf ſich große und feſte Individuen, gleichſam zu Skulpturwerken hervorgehoben, und ſo erklären auch nach dieſer Seite hin die an ſich ſelbſt abſtrakteren Statuen und Götterbilder die hohen tragiſchen Charaktere der Griechen beſſer als alle anderweitigen Erläuterungen und Noten.

Im Allgemeinen können wir deshalb ſagen, das eigentliche Thema der urſprünglichen Tragödie ſey das Göttliche; aber nicht das Göttliche, wie es den Inhalt des religiöſen Bewußtſeyns als ſolchen ausmacht, ſondern wie es in die Welt, in das individuelle Handeln eintritt, in dieſer Wirklichkeit jedoch ſeinen ſubſtantiellen Charakter weder einbüßt, noch ſich in das Gegentheil ſeiner umgewendet ſieht. In dieſer Form iſt die geiſtige Subſtanz des Wollens und Vollbringens das *Sittliche*. Denn das Sittliche, wenn wir es in ſeiner unmittelbaren Gediegenheit, und nicht nur vom Standpunkte der ſubjektiven Reflexion als das formell Moraliſche auffaſſen, iſt das Göttliche in ſeiner *weltlichen* Realität, das Subſtantielle, deſſen ebenſo beſondere als weſentliche Seiten den bewegenden Inhalt für die wahrhaft

menſchliche Handlung abgeben, und im Handeln ſelbſt dieß ihr Weſen explicíren und wirklich machen.

ββ) Durch das Princip der Beſonderung nun, dem alles unterworfen iſt, was ſich in die reale Objektivität hinaustreibt, ſind die ſittlichen Mächte wie die handelnden Charaktere unterſchieden in Rückſicht auf ihren Inhalt und ihre individuelle Erſcheinung. Werden nun dieſe beſonderen Gewalten, wie es die dramatiſche Poeſie fordert, zur erſcheinenden Thätigkeit aufgerufen, und verwirklichen ſie ſich als beſtimmter Zweck eines menſchlichen Pathos, das zur Handlung übergeht, ſo iſt ihr Einklang aufgehoben, und ſie treten in wechſelſeitiger Abgeſchloſſenheit gegeneinander auf. Das individuelle Handeln will dann unter beſtimmten Umſtänden einen Zweck oder Charakter durchführen, der unter dieſen Vorausſetzungen, weil er in ſeiner für ſich fertigen Beſtimmtheit ſich einſeitig iſolirt, nothwendig das entgegengeſetzte Pathos gegen ſich aufreizt, und dadurch unausweichliche Konflikte herbeileitet. Das urſprünglich Tragiſche beſteht nun darin, daß innerhalb ſolcher Kolliſion beide Seiten des Gegenſatzes für ſich genommen Berechtigung haben, während ſie anderer Seits dennoch den wahren poſitiven Gehalt ihres Zwecks und Charakters nur als Negation und Verletzung der anderen, gleich berechtigten Macht durchzubringen im Stande ſind, und deshalb in ihrer Sittlichkeit und durch dieſelbe ebenſoſehr in Schuld gerathen.

Den allgemeinen Grund für die Nothwendigkeit dieſer Konflikte habe ich ſo eben ſchon berührt. Die ſittliche Subſtanz iſt als konkrete Einheit eine Totalität unterſchiedener Verhältniſſe und Mächte, welche jedoch nur in thatloſem Zuſtande als ſelige Götter das Werk des Geiſtes im Genuß eines ungeſtörten Lebens vollbringen. Umgekehrt aber liegt es ebenſoſehr im Begriffe dieſer Totalität ſelbſt, ſich aus ihrer zunächſt noch abſtrakten Idealität zur realen Wirklichkeit und weltlichen Erſcheinung umzuſetzen. Durch die Natur dieſes Elementes nun iſt es, daß die

bloße Unterschiedenheit, auf dem Boden bestimmter Umstände von individuellen Charakteren ergriffen, sich zur Entgegensetzung und Kollision verkehren muß. So erst wird es wahrhaft Ernst mit jenen Göttern, welche nur im Olymp und Himmel der Phantasie und religiösen Vorstellung in ihrer friedlichen Ruhe und Einheit verharren, wenn sie itzt aber wirklich, als bestimmtes Pathos einer menschlichen Individualität, zum Leben kommen, aller Berechtigung unerachtet, durch ihre bestimmte Besonderheit und deren Gegensatz gegen Anderes, in Schuld und Unrecht führen.

γγ) Hiermit ist jedoch ein unvermittelter Widerspruch gesetzt, der zwar zur Realität heraustreten, sich jedoch in ihr nicht als das Substantielle und wahrhaft Wirkliche erhalten kann, sondern sein eigentliches Recht nur darin findet, daß er sich als Widerspruch *aufhebt*. So berechtigt als der tragische Zweck und Charakter, so nothwendig als die tragische Kollision ist daher *drittens* auch die tragische Lösung dieses Zwiespalts. Durch sie nämlich übt die ewige Gerechtigkeit sich an den Zwecken und Individuen in der Weise aus, daß sie die sittliche Substanz und Einheit mit dem Untergange der ihre Ruhe störenden Individualität herstellt. Denn obschon sich die Charaktere das in sich selbst Gültige vorsetzen, so können sie es tragisch dennoch nur in verletzender Einseitigkeit widersprechend ausführen. Das wahrhaft Substantielle, das zur Wirklichkeit zu gelangen hat, ist aber nicht der Kampf der Besonderheiten, wie sehr derselbe auch im Begriffe der weltlichen Realität und des menschlichen Handelns seinen wesentlichen Grund findet, sondern die Versöhnung, in welcher sich die bestimmten Zwecke und Individuen ohne Verletzung und Gegensatz einklangsvoll bethätigen. Was daher in dem tragischen Ausgange aufgehoben wird ist nur die *einseitige* Besonderheit, welche sich dieser Harmonie nicht zu fügen vermocht hatte, und sich nun in der Tragik ihres Handelns, kann sie von sich selbst und ihrem

Vorhaben nicht ablaſſen, ſich ihrer ganzen Totalität nach dem Untergange preisgegeben, oder ſich wenigſtens genöthigt ſieht, auf die Durchführung ihres Zwecks, wenn ſie es vermag, zu reſigniren. In dieſer Rückſicht hat Ariſtoteles bekanntlich die wahrhafte Wirkung der Tragödie darin geſetzt, daß ſie Furcht und Mitleid erregen und reinigen ſolle. Unter dieſer Behauptung verſtand Ariſtoteles nicht die bloße Empfindung der Zuſtimmung oder Nichtzuſtimmung zu meiner Subjektivität, das Angenehme oder Unangenehme, Anſprechende oder Abſtoßende, dieſe oberflächlichſte aller Beſtimmungen, die man erſt in neuerer Zeit zum Princip des Beifalls und Mißfallens hat machen wollen. Denn dem Kunſtwerke darf es nur darauf ankommen, das zur Darſtellung zu bringen, was der Vernunft und Wahrheit des Geiſtes zuſagt, und um hiefür das Princip zu erforſchen iſt es nothwendig, ſein Augenmerk auf ganz andere Geſichtspunkte zu richten. Auch bei dieſem Ausſpruch des Ariſtoteles müſſen wir uns deshalb nicht an die bloße Empfindung der Furcht und des Mitleidens halten, ſondern an das Princip des Inhalts, deſſen kunſtgemäße Erſcheinung dieſe Empfindungen reinigen ſoll. Fürchten kann ſich der Menſch einer Seits vor der Macht des Aeußern und Endlichen, anderer Seits aber vor der Gewalt des Anundfürſichſeyenden. Was nun der Menſch wahrhaft zu fürchten hat, iſt nicht die äußere Gewalt und deren Unterdrückung, ſondern die ſittliche Macht, die eine Beſtimmung ſeiner eigenen freien Vernunft und zugleich das Ewige und Unverletzliche iſt, das er, wenn er ſich dagegen kehrt, gegen ſich ſelber aufruft. Wie die Furcht hat auch das Mitleiden zweierlei Gegenſtände. Der erſte betrifft die gewöhnliche Rührung, d. h. die Sympathie mit dem Unglück und Leiden Anderer, das als etwas Endliches und Negatives empfunden wird. Mit ſolchem Bedauern ſind beſonders die kleinſtädtiſchen Weiber gleich bei der Hand. Bemitleidet und bedauert will aber der edle und große Menſch auf dieſe Weiſe nicht ſeyn. Denn inſofern nur die

nichtige Seite, das Negative des Unglücks herausgehoben wird, liegt eine Herabsetzung des Unglücklichen darin. Das wahrhafte Mitleiden ist im Gegentheil die Sympathie mit der zugleich sittlichen Berechtigung des Leidenden, mit dem Affirmativen und Substantiellen, das in ihm vorhanden seyn muß. Diese Art des Mitleidens können uns Lumpe und Schufte nicht einflößen. Soll deshalb der tragische Charakter, wie er uns die Furcht vor der Macht der verletzten Sittlichkeit einflößte, in seinem Unglück eine tragische Sympathie erwecken, so muß er in sich selbst gehaltvoll und tüchtig seyn. Denn nur ein wahrhafter Gehalt schlägt in die edle Menschenbrust ein, und erschüttert sie in ihren Tiefen. Daher dürfen wir denn auch das Interesse für den tragischen Ausgang nicht mit der einfältigen Befriedigung verwechseln, daß eine traurige Geschichte, ein Unglück als Unglück, unsere Theilnahme in Anspruch nehmen soll. Dergleichen Kläglichkeiten können dem Menschen ohne sein Dazuthun und Schuld durch die bloßen Konjekturen der äußeren Zufälligkeiten und relativen Umstände, durch Krankheit, Verlust des Vermögens, Tod u. s. w. zustoßen, und das eigentliche Interesse, welches uns dabei ergreifen sollte, ist nur der Eifer, hinzueilen und zu helfen. Vermag man dieß nicht, so sind die Gemälde des Jammers und Elends nur zerreißend. Ein wahrhaft tragisches Leiden hingegen wird über die handelnden Individuen nur als Folge ihrer eigenen ebenso berechtigten als durch ihre Kollision schuldvollen That verhängt, für die sie auch mit ihrem ganzen Selbst einzustehn haben.

Ueber der bloßen Furcht und tragischen Sympathie steht deshalb das Gefühl der Versöhnung, das die Tragödie durch den Anblick der ewigen Gerechtigkeit gewährt, welche in ihrem absoluten Walten durch die relative Berechtigung einseitiger Zwecke und Leidenschaften hindurchgreift, weil sie nicht dulden kann, daß der Konflikt und Widerspruch der ihrem Begriffe nach einigen sittlichen Mächte in der wahrhaften Wirklichkeit sich siegreich durchsetze und Bestand erhalte.

Indem nun, dieſem Principe zufolge, das Tragiſche vornehmlich auf der Anſchauung ſolch eines Konflikts und deſſen Löſung beruht, ſo iſt zugleich die dramatiſche Poeſie, ihrer ganzen Darſtellungsweiſe nach, allein befähigt, das Tragiſche in ſeinem totalen Umfange und Verlaufe zum Princip des Kunſtwerks zu machen und vollſtändig auszugeſtalten. Aus dieſem Grunde habe ich auch jetzt erſt von der tragiſchen Anſchauungsweiſe zu ſprechen Gelegenheit genommen, obſchon ſie, wenn zwar in geringerem Grade, ihre Wirkſamkeit auch über die anderen Künſte vielfach ausdehnt. —

β) Wenn nun in der Tragödie das ewig Subſtantielle in verſöhnender Weiſe ſiegend hervorgeht, indem es von der ſtreitenden Individualität nur die falſche Einſeitigkeit abſtreift, das Poſitive aber, was ſie gewollt, in ſeiner nicht mehr zwieſpaltigen affirmativen Vermittelung als das zu Erhaltende darſtellt, ſo iſt es in der Komödie umgekehrt die Subjektivität, welche in ihrer unendlichen Sicherheit die Oberhand behält. Denn nur dieſe beiden Grundmomente der Handlung können, bei der Scheidung der dramatiſchen Poeſie in verſchiedene Arten, einander gegenübertreten. In der Tragödie zerſtören die Individuen ſich durch die Einſeitigkeit ihres gediegenen Wollens und Charakters, oder ſie müſſen reſignirend das in ſich aufnehmen, dem ſie in ſubſtantieller Weiſe ſelbſt ſich entgegenſetzten; in der Komödie kommt uns in dem Gelächter der alles durch ſich und in ſich auflöſenden Individuen der Sieg ihrer dennoch ſicher in ſich daſtehenden Subjektivität zur Anſchauung.

αα) Der allgemeine Boden für die Komödie iſt daher eine Welt, in welcher ſich der Menſch als Subjekt zum vollſtändigen Meiſter alles deſſen gemacht hat, was ihm ſonſt als der weſentliche Gehalt ſeines Wiſſens und Vollbringens gilt; eine Welt, deren Zwecke ſich deshalb durch ihre eigene Weſenloſigkeit zerſtören. Einem demokratiſchen Volke z. B., mit eigennützigen Bürgern, ſtreitſüchtig, leichtſinnig, aufgeblaſen, ohne

Glauben und Erkenntniß, schwatzhaft, prahlerisch und eitel, einem solchen Volke ist nicht zu helfen; es löst sich an seiner Thorheit auf. Dennoch ist nicht etwa jedes substanzlose Handeln schon um dieser Nichtigkeit willen komisch. In dieser Rücksicht wird häufig das Lächerliche mit dem eigentlich Komischen verwechselt. Lächerlich kann jeder Kontrast des Wesentlichen und seiner Erscheinung, des Zwecks und der Mittel werden, ein Widerspruch, durch den sich die Erscheinung in sich selber aufhebt, und der Zweck in seiner Realisation sich selbst um sein Ziel bringt. Für das Komische aber müssen wir noch eine tiefere Forderung machen. Die Laster der Menschen z. B. sind nichts Komisches. Davon liefert uns die Satyre, in je grelleren Farben sie den Widerspruch der wirklichen Welt gegen das, was der tugendhafte Mensch seyn sollte, ausmalt, einen sehr trocknen Beweis. Thorheiten, Unsinn, Albernheit brauchen, an und für sich genommen, ebensowenig komisch zu seyn, obschon wir darüber lachen. Ueberhaupt läßt sich nichts Entgegengesetzteres auffinden, als die Dinge, worüber die Menschen lachen. Das Plattste und Abgeschmackteste kann sie dazu bewegen, und oft lachen sie ebensosehr über das Wichtigste und Tiefste, wenn sich nur irgend eine ganz unbedeutende Seite daran zeigt, welche mit ihrer Gewohnheit und täglichen Anschauung in Widerspruch steht. Das Lachen ist dann nur eine Aeußerung der wohlgefälligen Klugheit, ein Zeichen, daß sie auch so weise seyen, solch einen Kontrast zu erkennen, und sich darüber zu wissen. Ebenso giebt es ein Gelächter des Spottes, des Hohns, der Verzweiflung u. s. f. Zum Komischen dagegen gehört überhaupt die unendliche Wohlgemuthheit und Zuversicht, durchaus erhaben über seinen eigenen Widerspruch und nicht etwa bitter und unglücklich darin zu seyn; die Seligkeit und Wohligkeit der Subjektivität, die, ihrer selbst gewiß, die Auflösung ihrer Zwecke und Realisationen ertragen kann. Der steife Verstand ist dessen gerade da, wo er in seinem Benehmen am lächerlichsten für Andere wird, am wenigsten fähig.

ββ) Was näher die Art des Inhalts angeht, welcher den Gegenſtand der komiſchen Handlung abgeben kann, ſo will ich hierüber im Allgemeinen nur folgende Punkte berühren.

Auf der einen Seite erſtens ſind die Zwecke und Charaktere an und für ſich ſubſtanzlos und widerſprechend, und dadurch unfähig, ſich durchzuſetzen. Der Geiz z. B., ſowohl in Rückſicht auf das, was er bezweckt, als auch in Betreff der kleinlichen Mittel, deren er ſich bedient, erſcheint von Hauſe aus als in ſich ſelbſt nichtig. Denn er nimmt die todte Abſtraktion des Reichthums, das Geld als ſolches, als die letzte Realität, bei der er ſtehn bleibt, und ſucht dieſen kahlen Genuß durch die Entbehrung jeder anderen konkreten Befriedigung zu erreichen, während er dennoch in dieſer Ohnmacht ſeines Zwecks wie ſeiner Mittel gegen Liſt, Betrug u. ſ. f. nicht zum Ziel kommen kann. Wenn nun aber das Individuum ſeine Subjektivität mit ſolchem in ſich ſelbſt falſchen Inhalte ernſthaft als dem ganzen Gehalt ſeiner Exiſtenz zuſammenſchließt, ſo daß es, wird ihm derſelbe unter den Füßen fortgezogen, je mehr es daran feſthielt, um deſto unglücklicher in ſich zuſammenfällt, ſo fehlt in ſolcher Darſtellung der eigentliche Kern der Komik, wie überall, wo einer Seits die Peinlichkeit der Verhältniſſe, anderer Seits der bloße Spott und die Schadenfreude noch Raum behalten. Komiſcher daher iſt es, wenn an ſich kleine und nichtige Zwecke zwar mit dem Anſchein von großem Ernſt und umfaſſenden Anſtalten zu Stande gebracht werden ſollen, dem Subjekt aber, wenn es ſein Vorhaben verfehlt, eben weil es etwas in ſich Geringfügiges wollte, in der That nichts zu Grunde geht, ſo daß es ſich in freier Heiterkeit aus dieſem Untergange erheben kann.

Das umgekehrte Verhältniß zweitens findet dann ſtatt, wenn ſich die Individuen zu ſubſtantiellen Zwecken und Charakteren aufſpreizen, für deren Vollbringung ſie aber, als Individuen, das ſchlechthin entgegengeſetzte Inſtrument ſind. In dieſem Falle iſt das Subſtantielle zur bloßen Einbildung, und

für ſich oder Andere zu einem Schein geworden, der ſich zwar das Anſehn und den Werth des Weſentlichen ſelbſt giebt, doch eben dadurch Zweck und Individuum, Handlung und Charakter in einen Widerſpruch verwickelt, durch welchen ſich die Erreichung des eingebildeten Zwecks und Charakters ſelbſt zerſtört. Von dieſer Art ſind z. B. die Ekkleſiazuſen des Ariſtophanes, indem die Weiber, welche die neue Staatsverfaſſung berathen und begründen wollen, die ganze Laune und Leidenſchaft der Weiber beibehalten.

Ein drittes Element zu dieſen beiden erſten bildet der Gebrauch der äußeren Zufälle, durch deren mannigfache und ſonderbare Verwickelung Situationen hervorkommen, in welchen die Zwecke und deren Ausführung, der innere Charakter und deſſen äußere Zuſtände in komiſche Kontraſte geſtellt ſind, und zu einer ebenſo komiſchen Auflöſung führen.

γγ) Indem nun aber das Komiſche überhaupt von Hauſe aus auf widerſprechenden Kontraſten ſowohl der Zwecke in ſich ſelbſt, als auch des Inhalts derſelben gegen die Zufälligkeit der Subjektivität und äußeren Umſtände beruht, ſo bedarf die komiſche Handlung, dringender faſt als die tragiſche, einer Auflöſung. Der Widerſpruch nämlich des an und für ſich Wahrhaften und ſeiner individuellen Realität ſtellt ſich in der komiſchen Handlung noch vertiefter heraus.

Was jedoch in dieſer Löſung ſich zerſtört, kann weder das Subſtantielle noch die Subjektivität als ſolche ſeyn.

Denn als wahrhafte Kunſt hat auch die Komödie ſich der Aufgabe zu unterziehn, durch ihre Darſtellung nicht etwa das an und für ſich Vernünftige als dasjenige zur Erſcheinung zu bringen, was in ſich ſelbſt verkehrt iſt und zuſammenbricht, ſondern im Gegentheil, als dasjenige, das der Thorheit und Unvernunft, den falſchen Gegenſätzen und Widerſprüchen auch in der Wirklichkeit weder den Sieg zutheilt noch letzlich Beſtand läßt. Ueber das wahrhaft Sittliche im athenienſiſchen Volks-

leben, über die echte Philoſophie, den wahren Götterglauben, die gediegene Kunſt macht ſich Ariſtophanes z. B. nicht luſtig, die Auswüchſe aber der Demokratie, aus welcher der alte Glaube und die alte Sitte verſchwunden ſind, die Sophiſterei, die Weinerlichkeit und Kläglichkeit der Tragödie, die flatterhafte Geſchwätzigkeit, die Streitſucht u. ſ. f., dieß baare Gegentheil einer wahrhaften Wirklichkeit des Staats, der Religion und Kunſt iſt es, das er in ſeiner ſich durch ſich ſelbſt auflöſenden Thorheit vor Augen ſtellt. Nur in unſerer Zeit erſt konnte es Kotzebue gelingen, einer moraliſchen Vortrefflichkeit den Preis zu geben, welche eine Niederträchtigkeit iſt, und das zu beſchönigen und aufrecht zu erhalten, was nur um zerſtört zu werden daſeyn kann.

Ebenſowenig jedoch darf die Subjektivität als ſolche in der Komödie zu Grunde gehen. Wenn nämlich nur der Schein und die Einbildung des Subſtantiellen oder das an und für ſich Schiefe und Kleine heraustritt, ſo bleibt das höhere Princip die in ſich feſte Subjektivität, welche in ihrer Freiheit über den Untergang dieſer geſammten Endlichkeit hinaus, und in ſich ſelbſt geſichert und ſelig iſt. Die komiſche Subjektivität iſt zum Herrſcher über das geworden, was in der Wirklichkeit erſcheint. Die gemäße reale Gegenwart des Subſtantiellen iſt daraus verſchwunden; wenn nun das an ſich Weſenloſe ſich durch ſich ſelbſt um ſeine Scheineriſtenz bringt, ſo macht das Subjekt ſich auch dieſer Auflöſung Meiſter, und bleibt in ſich unangefochten und wohlgemuth.

γ) In der Mitte nun zwiſchen der Tragödie und Komödie ſteht eine dritte Hauptart der dramatiſchen Poeſie, die jedoch von weniger durchgreifender Wichtigkeit iſt, obſchon ſich in ihr der Unterſchied des Tragiſchen und Komiſchen zu vermitteln ſtrebt, oder beide Seiten wenigſtens, ohne ſich als einander ſchlechthin entgegengeſetzt zu iſoliren, zuſammentreten und ein konkretes Ganzes ausmachen.

αα) Hieher gehört z. B. bei den Alten das Satyrſpiel, in welchem die Haupthandlung ſelbſt, wenn auch nicht tragiſcher

doch aber ernster Art bleibt, der Chor der Satyrn hingegen komisch behandelt ist. Auch die Tragikokomödie läßt sich in diese Klasse rechnen; wovon uns Plautus ein Beispiel in seinem Amphitryo giebt, und dieß im Prologe schon durch Merkur voraus verkündigen läßt, indem dieser den Zuschauern zuruft:

Quid contraxistis frontem? quia Tragoediam
Mixi saturam hanc? Deus sum: commutavero
Eamdem hanc, si vobis: faciam, ex Tragoedia
Comoedia ut sit, omnibus iisdem versibus. —
Faciam ut commista sit Tragicocomoedia.

Und als Grund für diese Vermischung führt er den Umstand an, daß einer Seits Götter und Könige als handelnde Personen auftreten, anderer Seits die komische Figur des Sklaven Sosia. Mehr noch spielen in der modernen dramatischen Poesie das Tragische und Komische durcheinander, weil sich hier auch in der Tragödie das Princip der Subjektivität, das im Komischen für sich frei wird, von Hause aus als vorherrschend erweist, und die Substantialität des Inhalts der sittlichen Mächte zurückdrängt.

ββ) Die tiefere Vermittelung aber der tragischen und komischen Auffassung zu einem neuen Ganzen besteht nicht in dem Nebeneinander oder Umschlagen dieser Gegensätze, sondern in ihrer sich wechselseitig abstumpfenden Ausgleichung. Die Subjektivität, statt in komischer Verkehrheit zu handeln, erfüllt sich mit dem Ernst gediegnerer Verhältnisse und haltbarer Charaktere, während sich die tragische Festigkeit des Wollens, und Tiefe der Kollisionen insoweit erweicht und ebnet, daß es zu einer Aussöhnung der Interessen und harmonischen Einigung der Zwecke und Individuen kommen kann. In solcher Konceptionsweise haben besonders das moderne Schauspiel und Drama ihren Entstehungsgrund. Das Tiefe in diesem Princip ist die Anschauung, daß, den Unterschieden und Konflikten von Interessen, Leidenschaften und Charakteren zum Trotz, sich eine in sich einklangs-

volle Wirklichkeit dennoch durch das menſchliche Handeln zu Stande bringe. Schon die Alten haben Tragödien, welche einen ähnlichen Ausgang nehmen, indem die Individuen nicht aufgeopfert werden, ſondern ſich erhalten; wie z. B. der Areopag in den Eumeniden des Aeſchylus beiden Seiten, dem Apoll wie den rächenden Jungfrauen das Recht der Verehrung zutheilt; auch im Philoktet ſchlichtet ſich auf Herakles Göttererſcheinung und Rath der Kampf zwiſchen Neoptolemos und Philoktetes, und ſie ziehn vereint gen Troja. Hier aber geſchieht die Ausgleichung von Außen durch den Befehl der Götter u. ſ. f., und hat nicht in den Partheien ſelbſt ihren innern Quellpunkt, während es im modernen Schauſpiel die Individuen ſelbſt ſind, welche ſich durch den Verlauf ihrer eigenen Handlung zu dieſem Ablaſſen vom Streit und zur wechſelſeitigen Ausſöhnung ihres Zwecks oder Charakters hingeleitet finden. Nach dieſer Seite iſt Göthe's Iphigenie ein echt poetiſches Muſterbild eines Schauſpiels, mehr noch als der Taſſo, in welchem einer Seits die Ausſöhnung mit Antonio mehr nur eine Sache des Gemüths und der ſubjektiven Anerkennung iſt, daß Antonio den realen Lebensverſtand beſitze, der dem Charakter Taſſo's abgeht, anderer Seits das Recht des idealen Lebens, welches Taſſo im Konflikt mit der Wirklichkeit, Schicklichkeit, dem Anſtande feſtgehalten hatte, vornehmlich nur ſubjektiv im Zuſchauer Recht behält, und äußerlich höchſtens als Schonung des Dichters und Theilnahme für ſein Loos hervortritt.

γγ) Im Ganzen aber ſind Theils die Grenzen dieſer Mittelgattung ſchwankender als die der Tragödie und Komödie, Theils liegt hier die Gefahr nahe, entweder aus dem echt dramatiſchen Typus herauszugehn, oder in's Proſaiſche zu gerathen. Indem nämlich die Konflikte, da ſie durch ihren eigenen Zwieſpalt zum Friedensſchluß hingelangen ſollen, von Anfang an nicht in tragiſcher Schärfe einander entgegenſtehn, ſo ſieht der Dichter ſich leicht dadurch veranlaßt, die ganze Kraft ſeiner Darſtellung der

innerlichen Seite der Charaktere zuzuwenden, und den Gang der Situationen zum bloßen Mittel für diese Charakterschilderung zu machen; oder er gestattet umgekehrt der äußeren Seite von Zeit- und Sittenzuständen einen überwiegenden Spielraum, und fällt ihm Beides zu schwer, so beschränkt er sich gar etwa darauf, durch das bloße Interesse der Verwickelung spannender Ereignisse die Aufmerksamkeit rege zu erhalten. Zu diesem Kreise gehört deshalb auch eine Masse der neueren Bühnenstücke, welche weniger auf Poesie als auf Theaterwirkung Anspruch machen, und entweder, statt auf wahrhaft poetische, auf bloß menschliche Rührung losgehn, oder sich einer Seits nur die Unterhaltung, anderer Seits die moralische Besserung des Publikums zum Zweck machen, dabei aber größtentheils dem Schauspieler vielfache Gelegenheit verschaffen, seine durchgebildete Virtuosität glänzend an den Tag zu legen.

b. Unterschied der antiken und modernen dramatischen Poesie.

Dasselbe Princip, welches uns den Grund für die Scheidung der dramatischen Kunst in Tragödie und Komödie gab, liefert nun auch die wesentlichen Haltpunkte für die Entwickelungsgeschichte derselben. Denn der Fortgang in dieser Entfaltung kann nur in einem Auseinanderlegen und Ausbilden der Hauptmomente bestehn, die im Begriffe des dramatischen Handelns liegen, so daß auf der einen Seite die ganze Auffassung und Ausführung das Substantielle in den Zwecken, Konflikten und Charakteren herauskehrt, während auf der anderen die subjektive Innerlichkeit und Partikularität den Mittelpunkt ausmacht.

α) In dieser Rücksicht können wir hier, wo es nicht um eine vollständige Kunstgeschichte zu thun ist, von vorn herein diejenigen Anfänge der dramatischen Kunst bei Seite stellen, welche wir im Orient antreffen. Wie weit es nämlich die orientalische Poesie auch im Epos und in einigen Arten der Lyrik gebracht hat, so verbietet dennoch die ganze morgenländische

Weltanſchauung von Hauſe aus eine gemäße Ausbildung der dramatiſchen Kunſt. Denn zum wahrhaft tragiſchen Handeln iſt es nothwendig, daß bereits das Princip der individuellen Freiheit und Selbſtſtändigkeit, oder wenigſtens die Selbſtbeſtimmung, für die eigene That und deren Folgen frei aus ſich ſelbſt einſtehn zu wollen, erwacht ſey, und in noch höherem Grade muß für das Hervortreten der Komödie das freie Recht der Subjektivität und deren ſelbſtgewiſſen Herrſchaft ſich hervorgethan haben. Beides iſt im Orient nicht der Fall, und beſonders ſteht die großartige Erhabenheit der muhamedaniſchen Poeſie, obſchon ſich in ihr einer Seits die individuelle Selbſtſtändigkeit ſchon energiſcher geltend machen kann, dennoch jedem Verſuche, ſich dramatiſch auszuſprechen, durchaus fern, da anderer Seits die eine ſubſtantielle Macht ſich jede erſchaffene Kreatur nur um ſo konſequenter unterwirft, und ihr Loos in rückſichtsloſem Wechſel entſcheidet. Die Berechtigung eines beſondern Inhalts der individuellen Handlung und der ſich in ſich vertiefenden Subjektivität kann deshalb, wie es die dramatiſche Kunſt erfordert, hier nicht auftreten, ja die Unterwerfung des Subjekts unter den Willen Gottes bleibt grade im Muhamedanismus um ſo abſtrakter, je abſtrakt allgemeiner die eine herrſchende Macht iſt, die über dem Ganzen ſteht, und keine Beſonderheit letztlich aufkommen läßt. Wir finden deshalb dramatiſche Anfänge nur bei den Chineſen und Indern, doch auch hier, den wenigen Proben nach, die bis jetzt bekannt geworden ſind, nicht als Durchführung eines freien individuellen Handelns, ſondern mehr nur als Verlebendigung von Ereigniſſen und Empfindungen zu beſtimmten Situationen, die in gegenwärtigem Verlauf vorübergeführt werden.

β) Den eigentlichen Beginn der dramatiſchen Poeſie haben wir deshalb bei den Griechen aufzuſuchen, bei denen überhaupt das Princip der freien Individualität die Vollendung der klaſſiſchen Kunſtform zum erſtenmal möglich macht. Dieſem Typus

gemäß kann jedoch auch in Betreff auf die Handlung das Individuum hier nur insoweit hervortreten, als es die freie Lebendigkeit des substantiellen Gehalts menschlicher Zwecke unmittelbar erfordert. Dasjenige daher, um das es in dem alten Drama, Tragödie und Komödie, vornehmlich gilt, ist das Allgemeine und Wesentliche des Zwecks, den die Individuen vollbringen; in der Tragödie das sittliche Recht des Bewußtseyns in Ansehung der bestimmten Handlung, die Berechtigung der That an und für sich; und in der alten Komödie wenigstens sind es ebenso die allgemeinen öffentlichen Interessen, welche herausgehoben werden, die Staatsmänner und ihre Art den Staat zu lenken, Krieg und Frieden, das Volk und seine sittlichen Zustände, die Philosophie und deren Verderbniß u. s. f. Dadurch kann hier weder die mannigfache Schilderung des inneren Gemüths und eigenthümlichen Charakters, oder die specielle Verwickelung und Intrigue vollständig Platz gewinnen, noch dreht sich das Interesse um das Schicksal der Individuen, sondern statt für diese partikulareren Seiten wird die Theilnahme vor allem für den einfachen Kampf und Ausgang der wesentlichen Lebensmächte und der in der Menschenbrust waltenden Götter in Anspruch genommen, als deren individuelle Repräsentanten die tragischen Helden in der ähnlichen Weise auftreten, in welcher die komischen Figuren die allgemeine Verkehrtheit offenbar machen, zu der sich in der Gegenwart und Wirklichkeit selbst die Grundrichtungen des öffentlichen Daseyns umgewandelt haben.

γ) In der modernen romantischen Poesie dagegen giebt die persönliche Leidenschaft, deren Befriedigung nur einen subjektiven Zweck betreffen kann, überhaupt das Schicksal eines besondern Individuums und Charakters in speciellen Verhältnissen, den vornehmlichen Gegenstand.

Das poetische Interesse darin liegt nach dieser Seite in der Größe der Charaktere, die durch ihre Phantasie oder Gesinnung und Anlage zugleich das Erhobenseyn über ihre Situationen und

Handlungen, ſowie den vollen Reichthum des Gemüths als reale, oft nur durch Umſtände und Verwickelungen verkümmerte und zu Grunde gerichtete Möglichkeit zeigen, zugleich aber in der Größe ſolcher Naturen ſelbſt wieder eine Verſöhnung erhalten. In Rückſicht auf den beſondern Inhalt der Handlung iſt es deshalb bei dieſer Auffaſſungsweiſe nicht die ſittliche Berechtigung und Nothwendigkeit, ſondern die einzelne Perſon und deren Angelegenheiten, worauf unſer Intereſſe hingewieſen iſt. Ein Hauptmotiv liefern daher auf dieſem Standpunkte die Liebe, der Ehrgeiz u. ſ. w., ja ſelbſt das Verbrechen iſt nicht auszuſchließen. Doch wird das letztere leicht zu einer ſchwer zu umſchiffenden Klippe. Denn ein Verbrecher für ſich, vollends wenn er ſchwach und von Hauſe aus niederträchtig iſt, wie der Held in Müllner's Schuld, giebt nur einen ekelhaften Anblick. Hier vor allem muß daher wenigſtens die formelle Größe des Charakters und Macht der Subjektivität gefordert werden, alles Negative aushalten, und ohne Verleugnung ihrer Thaten und ohne in ſich zertrümmert zu ſeyn, ihr Loos dahinnehmen zu können. Umgekehrt aber ſind die ſubſtantiellen Zwecke, Vaterland, Familie, Krone und Reich u. ſ. f., wenn es auch den Individuen darin nicht auf das Subſtantielle, ſondern auf ihre eigene Individualität ankommt, in keiner Weiſe entfernt zu halten, aber ſie bilden dann im Ganzen mehr den beſtimmten Boden, auf welchem die Individuen ihrem ſubjektiven Charakter nach ſtehn und in Kampf gerathen, als daß ſie den eigentlichen letzten Inhalt des Wollens und Handelns lieferten.

Neben dieſe Subjektivität kann ferner die Breite der Partikularität, ſowohl in Rückſicht des Innern treten, als auch in Betreff auf die äußeren Umſtände und Verhältniſſe, innerhalb welcher die Handlung vor ſich geht. Dadurch machen ſich hier im Unterſchiede der einfachen Konflikte, wie wir ſie bei den Alten finden, die Mannigfaltigkeit und Fülle der handelnden Charaktere, die Seltſamkeit immer neu durcheinander geſchlungener

Verwickelungen, die Irrgewinde der Intrigue, das Zufällige der Ereignisse, überhaupt alle die Seiten mit Recht geltend, deren Freiwerden gegen die durchgreifende Substantialität des wesentlichen Inhalts den Typus der romantischen Kunstform im Unterschiede der klassischen bezeichnet.

Dieser scheinbar losgebundenen Partikularität ohnerachtet muß aber dennoch, auch auf diesem Standpunkte, soll das Ganze dramatisch und poetisch bleiben, auf der einen Seite die Bestimmtheit der Kollision, welche sich durchzukämpfen hat, sichtlich herausgehoben seyn, anderer Seits muß sich, hauptsächlich in der Tragödie, durch den Verlauf und Ausgang der besonderen Handlung das Walten einer höhern Weltregierung, sey es als Vorsehung oder Schicksal, offenbar machen.

c. Die konkrete Entwickelung der dramatischen Poesie und ihrer Arten.

In die so eben betrachteten wesentlichen Unterschiede der Konception und poetischen Ausführung treten nun die verschiedenen Arten der dramatischen Kunst hinein und gelangen erst, insofern sie sich auf der einen oder anderen Stufe entwickeln, zu ihrer wahrhaft realen Vollständigkeit. Wir haben deshalb zum Schluß auch auf diese konkrete Gestaltungsweise noch unsere Betrachtung hinzulenken.

α) Der nächste Hauptkreis, der uns, wenn wir aus dem oben bereits angeführten Grunde die orientalischen Anfänge ausschließen, als die gediegenste Stufe sowohl der eigentlichen Tragödie als auch der Komödie sogleich vor Augen steht, ist die dramatische Poesie der Griechen. In ihr nämlich kommt zum erstenmale das Bewußtseyn von dem zum Vorschein, was überhaupt das Tragische und Komische seinem wahren Wesen nach ist, und nachdem diese entgegengesetzten Anschauungsarten des menschlichen Handelns sich zu fester Trennung streng voneinander abgeschieden haben, ersteigen, in organischer Entwickelung, erst

die Tragödie, dann die Komödie den Gipfelpunkt ihrer Vollendung, von welcher endlich die römiſche dramatiſche Kunſt nur einen ſchwächeren Abglanz wiedergiebt, der ſelbſt das nicht erreicht, was den Römern ſpäter in dem ähnlichen Streben im Epos und der Lyrik gelang. — In Rückſicht auf die nähere Betrachtung dieſer Stufen jedoch will ich mich, um nur das Wichtigſte kurz zu berühren, auf den tragiſchen Standpunkt des Aeſchylus und Sophokles, ſowie auf den komiſchen des Ariſtophanes beſchränken.

αα) Was nun erſtens die Tragödie angeht, ſo ſagte ich bereits, daß die Grundform, durch welche ſich ihre ganze Organiſation und Struktur beſtimmt, in dem Herausheben der ſubſtantiellen Seite ſowohl der Zwecke und ihres Inhalts, als auch der Individuen und ihres Kampfes und Schickſals zu ſuchen ſey.

Den allgemeinen Boden für die tragiſche Handlung bietet, wie im Epos, ſo auch in der Tragödie der Weltzuſtand dar, den ich früher bereits als den heroiſchen bezeichnet habe. Denn nur in den heroiſchen Tagen können die allgemeinen ſittlichen Mächte, indem ſie weder als Geſetze des Staats noch als moraliſche Gebote und Pflichten für ſich fixirt ſind, in urſprünglicher Friſche als die Götter auftreten, welche ſich entweder in ihrer eigenen Thätigkeit entgegenſtellen, oder als der lebendige Inhalt der freien menſchlichen Individualität ſelber erſcheinen. Soll nun aber das Sittliche ſich von Hauſe aus als die ſubſtantielle Grundlage, als der allgemeine Boden darthun, aus welchem das Gewächſe des individuellen Handelns ebenſoſehr in ſeiner Entzweiung hervorkommt, als es aus dieſer Bewegung wieder zur Einheit zurückgeriſſen wird, ſo haben wir für das Sittliche im Handeln zwei unterſchiedene Formen vor uns.

Erſtlich nämlich das einfache Bewußtſeyn, das, inſofern es die Subſtanz nur als unentzweite Identität ihrer beſonderen Seiten will, in ungeſtörter Beruhigung für ſich und Andere tadellos und neutral bleibt. Dieß in ſeiner Verehrung, ſeinem

Glauben und Glück besonderungslose und damit nur allgemeine Bewußtseyn aber kann zu keiner bestimmten Handlung kommen, sondern hat vor dem Zwiespalte, der darin liegt, eine Art von Grauen, obschon es, als selber thatlos, zugleich jenen geistigen Muth, in einem selbstgesetzten Zweck zum Entschließen und Handeln herauszutreten für höher achtet, sich jedoch keines Eingehens darein fähig, und als der bloße Boden und Zuschauer weiß; und deshalb für die als das Höhere verehrten handelnden Individuen nichts Anderes zu thun übrig behält, als der Energie ihres Beschlusses und Kampfs das Objekt seiner eigenen Weisheit, die substantielle Idealität der sittlichen Mächte nämlich, entgegenzusetzen.

Die zweite Seite bildet das individuelle Pathos, das die handelnden Charaktere mit sittlicher Berechtigung zu ihrem Gegensatze gegen Andere antreibt und sie dadurch in Konflikt bringt. Die Individuen dieses Pathos sind weder das, was wir im modernen Sinne des Worts Charaktere nennen, noch aber bloße Abstraktionen, sondern stehn in der lebendigen Mitte zwischen Beidem als feste Figuren, die nur das sind was sie sind, ohne Kollision in sich selbst, ohne schwankendes Anerkennen eines anderen Pathos, und insofern — als Gegentheil der heutigen Ironie — hohe, absolut bestimmte Charaktere, deren Bestimmtheit jedoch in einer besonderen sittlichen Macht ihren Inhalt und Grund findet. Indem nun erst die Entgegensetzung solcher zum Handeln berechtigten Individuen das Tragische ausmacht, so kann dieselbe nur auf dem Boden der menschlichen Wirklichkeit zum Vorschein kommen. Denn nur diese enthält die Bestimmung, daß eine besondere Qualität die Substanz eines Individuums in der Weise ausmacht, daß sich dasselbe mit seinem ganzen Interesse und Seyn in solch einen Inhalt hineinlegt, und ihn zur durchdringenden Leidenschaft werden läßt. In den seligen Göttern aber ist die indifferente göttliche Natur das Wesentliche, wogegen der Gegensatz, mit welchem es

nicht zu letztlichem Ernſte kommt, vielmehr, wie ich ſchon beim homeriſchen Epos anführte, zu einer ſich wieder auflöſenden Ironie wird.

Dieſe beiden Seiten, — von denen die eine ſo wichtig für das Ganze iſt als die andere, — das unentzweite Bewußtſeyn vom Göttlichen, und das kämpfende, aber in göttlicher Kraft und That auftretende Handeln, das ſittliche Zwecke beſchließt und durchführt, — geben die hauptſächlichen Elemente ab, deren Vermittelung die griechiſche Tragödie als Chor und handelnde Heroen in ihren Kunſtwerken darſtellt.

Es iſt in neuerer Zeit viel über die Bedeutung des griechiſchen Chors geſprochen und dabei die Frage aufgeworfen worden, ob er auch in die moderne Tragödie eingeführt werden könne und ſolle. Man hat nämlich das Bedürfniß ſolch einer ſubſtantiellen Grundlage gefühlt, und ſie doch zugleich nicht recht anzubringen und einzufügen gewußt, weil man die Natur des echt Tragiſchen und die Nothwendigkeit des Chors für den Standpunkt der griechiſchen Tragödie nicht tief genug zu faſſen verſtand. Einer Seits nämlich hat man den Chor wohl inſofern anerkannt, als man geſagt hat, daß ihm die ruhige Reflexion über das Ganze zukomme, während die handelnden Perſonen in ihren beſonderen Zwecken und Situationen befangen blieben, und nun am Chor und ſeinen Betrachtungen ganz ebenſo den Maaßſtab des Werths ihrer Charaktere und Handlungen erhielten, als das Publikum an ihm in dem Kunſtwerke einen objektiven Repräſentanten ſeines eigenen Urtheils über das fände, was vor ſich geht. Mit dieſer Anſicht iſt theilweiſe der rechte Punkt in der Rückſicht getroffen, daß der Chor in der That als das ſubſtantielle höhere, von falſchen Konflikten abmahnende, den Ausgang bedenkende Bewußtſeyn daſteht. Deſſenohngeachtet iſt er doch nicht etwa eine bloß äußerlich und müßig wie der Zuſchauer reflektirende moraliſche Perſon, die, für ſich unintereſſant und langweilig, nur um dieſer Reflexion wegen hinzugefügt wäre, ſondern er iſt die

wirkliche Subſtanz des ſittlichen heroiſchen Lebens und Handelns ſelbſt, den einzelnen Heroen gegenüber das Volk als das fruchtbare Erdreich, aus welchem die Individuen, wie die Blumen und hervorragenden Bäume aus ihrem eigenen heimiſchen Boden, emporwachſen, und durch die Exiſtenz deſſelben bedingt ſind. So gehört der Chor weſentlich dem Standpunkte an, wo ſich den ſittlichen Verwickelungen noch nicht beſtimmte rechtsgültige Staatsgeſetze und feſte religiöſe Dogmen entgegenhalten laſſen, ſondern wo das Sittliche nur erſt in ſeiner unmittelbar lebendigen Wirklichkeit erſcheint, und nur das Gleichmaaß unbewegten Lebens geſichert gegen die furchtbaren Kolliſionen bleibt, zu welchen die entgegengeſetzte Energie des individuellen Handelns führen muß. Daß aber dieſes geſicherte Aſyl wirklich vorhanden ſey, davon giebt uns der Chor das Bewußtſeyn. Er greift deshalb in die Handlung nicht thatſächlich ein, er übt kein Recht thätig gegen die kämpfenden Helden aus, ſondern ſpricht nur theoretiſch ſein Urtheil, warnt, bemitleidet, oder ruft das göttliche Recht und die inneren Mächte an, welche die Phantaſie ſich äußerlich als den Kreis der waltenden Götter vorſtellt. In dieſem Ausdruck iſt er, wie wir ſchon ſahen, lyriſch; denn er handelt nicht und hat keine Ereigniſſe epiſch zu erzählen; aber ſein Inhalt bewahrt zugleich den epiſchen Charakter ſubſtantieller Allgemeinheit, und ſo bewegt er ſich in einer Weiſe der Lyrik, welche im Unterſchiede der eigentlichen Odenform, zuweilen dem Päan und Dithyrambus ſich nähern kann. Dieſe Stellung des Chors in der griechiſchen Tragödie iſt weſentlich herauszuheben. Wie das Theater ſelbſt ſeinen äußern Boden, ſeine Scene und Umgebung hat, ſo iſt der Chor, das Volk, gleichſam die geiſtige Scene, und man kann ihn dem Tempel der Architektur vergleichen, welcher das Götterbild, das hier zum handelnden Helden wird, umgiebt. Bei uns dagegen ſtehen die Statuen unter freiem Himmel, ohne ſolch einen Hintergrund, den auch die moderne Tragik nicht braucht, da ihre Handlungen nicht

auf dieſem ſubſtantiellen Grunde, ſondern auf dem ſubjektiven Willen und Charakter, ſowie auf dem ſcheinbar äußerlichen Zufall der Begebenheiten und Umſtände beruhn. — In dieſer Rückſicht iſt es eine durchaus falſche Anſicht, wenn man den Chor als ein zufälliges Nachgeſchleppe und ein bloßes Ueberbleibſel aus der Entſtehungszeit des griechiſchen Drama betrachtet. Allerdings iſt ſein äußerlicher Urſprung aus dem Umſtande herzuleiten, daß bei den Bacchusfeſten, in Anſehung auf Kunſt, der Chorgeſang die Hauptſache ausmachte, bis dann zur Unterbrechung ein Erzähler hinzutrat, deſſen Bericht ſich endlich zu den wirklichen Geſtalten der dramatiſchen Handlung umwandelte und erhob. Der Chor aber wurde in der Blüthezeit der Tragödie nicht etwa nur beibehalten, um dieß Moment des Götterfeſtes und Bacchusdienſtes zu ehren, ſondern er bildete ſich nur deshalb immer ſchöner und maaßvoller aus, weil er weſentlich zur dramatiſchen Handlung ſelbſt gehört und ihr ſo ſehr nothwendig iſt, daß der Verfall der Tragödie ſich hauptſächlich auch an der Verſchlechterung der Chöre darthut, die nicht mehr ein integrirendes Glied des Ganzen bleiben, ſondern zu einem gleichgültigern Schmuck herabſinken. Für die romantiſche Tragödie dagegen zeigt ſich der Chor weder paſſend, noch iſt ſie aus Chorgeſängen urſprünglich entſtanden. Im Gegentheil iſt hier der Inhalt der Art, daß jede Einführung von Chören im griechiſchen Sinne hat mißlingen müſſen. Denn ſchon die älteſten ſogenannten Myſterien, Moralitäten und ſonſtigen Farcen, von denen das romantiſche Drama ausging, ſtellen kein Handeln in jenem urſprünglich griechiſchen Sinne, kein Heraustreten aus dem unentzweiten Bewußtſeyn des Lebens und des Göttlichen dar. Ebenſowenig eignet ſich der Chor für das Ritterthum und die Königsherrſchaft, inſofern hier das Volk zu gehorchen hat, oder ſelber Parthei und in die Handlung mit dem Intereſſe ſeines Glücks oder Unglücks verwickelt wird. Ueberhaupt kann er da nicht ſeine rechte Stelle finden, wo es ſich

um partikulare Leidenschaften, Zwecke und Charaktere handelt, oder die Intrigue ihr Spiel zu treiben hat.

Das zweite Hauptelement, dem Chor gegenüber, bilden die konfliktvoll handelnden Individuen. In der griechischen Tragödie nun ist es nicht etwa böser Wille, Verbrechen, Nichtswürdigkeit, oder bloßes Unglück, Blindheit und dergleichen, was den Anlaß für die Kollisionen hervorbringt, sondern, wie ich schon mehrfach sagte, die sittliche Berechtigung zu einer bestimmten That. Denn das abstrakt Böse hat weder in sich selbst Wahrheit, noch ist es von Interesse. Doch muß es auf der anderen Seite auch nicht als bloße Absicht erscheinen, daß man den handelnden Personen sittliche Charakterzüge giebt, sondern ihre Berechtigung muß an und für sich wesentlich seyn. Kriminalfälle, wie in neueren Zeiten, nichtsnutzige, oder auch sogenannte moralisch edle Verbrecher mit ihrem leeren Geschwätze vom Schicksal finden wir deshalb in der alten Tragödie ebensowenig, als der Entschluß und die That auf der bloßen Subjektivität des Interesses und Charakters, auf Herrschsucht, Verliebtheit, Ehre, oder sonst auf Leidenschaften beruht, deren Recht allein in der besonderen Neigung und Persönlichkeit wurzeln kann. Solch ein durch den Gehalt seines Zwecks berechtigter Entschluß nun aber, indem er sich in einseitiger Besonderheit zur Ausführung bringt, verletzt unter bestimmten Umständen, welche an sich schon die reale Möglichkeit von Konflikten in sich tragen, ein anderes gleich sittliches Gebiet menschlichen Wollens, das nun der entgegenstehende Charakter als sein wirkliches Pathos festhält und reagirend durchführt, so daß dadurch die Kollision gleichberechtigter Mächte und Individuen vollständig in Bewegung kommt.

Der Kreis dieses Inhalts nun, obschon er mannigfaltig partikularisirt werden kann, ist dennoch seiner Natur nach nicht von großem Reichthume. Der Hauptgegensatz, den besonders Sophokles, nach Aeschylus' Vorgang auf's schönste behandelt

hat, iſt der des Staats, des ſittlichen Lebens in ſeiner geiſtigen Allgemeinheit, und der Familie als der natürlichen Sittlichkeit. Dieß ſind die reinſten Mächte der tragiſchen Darſtellung, indem die Harmonie dieſer Sphären und das einklangsvolle Handeln innerhalb ihrer Wirklichkeit die vollſtändige Realität des ſittlichen Daſeyns ausmacht. Ich brauche in dieſer Rückſicht nur an Aeſchylus' Sieben vor Theben und mehr noch an die Antigone des Sophokles zu erinnern. Antigone ehrt die Bande des Bluts, die unterirdiſchen Götter, Kreon allein den Zeus, die waltende Macht des öffentlichen Lebens und Gemeinwohls. Auch in der Iphigenia in Aulis, ſowie in dem Agamemnon, den Choephoren und Eumeniden des Aeſchylus und in der Elektra des Sophokles finden wir den ähnlichen Konflikt. Agamemnon opfert als König und Führer des Heers ſeine Tochter dem Intereſſe der Griechen und des troj•niſchen Zuges, und zerreißt dadurch das Band der Liebe zur Tochter und Gattin, das Klytämneſtra, als Mutter, im tiefſten Herzen bewahrt, und rächend dem heimkehrenden Gatten ſchmähligen Untergang bereitet. Oreſt, der Sohn und Königsſohn, ehrt die Mutter, aber er hat das Recht des Vaters, des Königs zu vertreten, und ſchlägt den Schooß, der ihn geboren.

Dieß iſt ein für alle Zeiten gültiger Inhalt, deſſen Darſtellung daher, aller nationalen Unterſchiedenheit zum Trotz, auch unſere menſchliche und künſtleriſche Theilnahme gleich rege erhält.

Formeller ſchon iſt eine zweite Hauptkolliſion, welche die griechiſchen Tragiker beſonders in dem Schickſal des Oedipus darzuſtellen liebten, wovon uns Sophokles das vollendetſte Beiſpiel in ſeinem Oedipus rex und Oedipus auf Kolonos zurückgelaſſen hat. Hier handelt es ſich um das Recht des wachen Bewußtſeyns, um die Berechtigung deſſen, was der Menſch mit ſelbſtbewußtem Wollen vollbringt, dem gegenüber, was er unbewußt und willenlos nach der Beſtimmung der Götter wirklich gethan hat. Oedip hat den Vater erſchlagen, die Mutter

geheirathet, in blutschänderischem Ehebette Kinder gezeugt, und dennoch ist er ohne es zu wissen und zu wollen in diese ärgsten Frevel verwickelt worden. Das Recht unseres heutigen tieferen Bewußtseyns würde darin bestehen, diese Verbrechen, da sie weder im eigenen Wissen noch im eigenen Wollen gelegen haben, auch nicht als die Thaten des eigenen Selbst anzuerkennen; der plastische Grieche aber steht ein für das, was er als Individuum vollbracht hat, und zerscheidet sich nicht in die formelle Subjektivität des Selbstbewußtseyns, und in das, was die objektive Sache ist.

Für uns von untergeordneterer Art endlich sind andere Kollisionen, welche Theils auf die allgemeine Stellung des individuellen Handelns überhaupt zum griechischen Fatum, Theils auf speciellere Verhältnisse Bezug haben.

Bei allen diesen tragischen Konflikten nun aber müssen wir vornehmlich die falsche Vorstellung von Schuld oder Unschuld bei Seite lassen. Die tragischen Heroen sind ebenso schuldig als unschuldig. Gilt die Vorstellung, der Mensch sey schuldig nur in dem Falle, daß ihm eine Wahl offen stand, und er sich mit Willkür zu dem entschloß, was er ausführt, so sind die alten plastischen Figuren unschuldig; sie handeln aus diesem Charakter, diesem Pathos, weil sie gerade dieser Charakter, dieses Pathos sind; da ist keine Unentschlossenheit und keine Wahl. Das eben ist die Stärke der großen Charaktere, daß sie nicht wählen, sondern durch und durch von Hause aus das sind, was sie wollen und vollbringen. Sie sind das, was sie sind und ewig dieß, und das ist ihre Größe. Denn die Schwäche im Handeln besteht nur in der Trennung des Subjekts als solchen und seines Inhalts, so daß Charakter, Willen und Zweck nicht absolut in Eins gewachsen erscheinen, und das Individuum sich, indem ihm kein fester Zweck als Substanz seiner eigenen Individualität, als Pathos und Macht seines ganzen Wollens in der Seele lebt, unentschlossen noch von diesem zu jenem wenden

und ſich nach Willkür entſcheiden kann. Dieß Herüber und Hinüber iſt aus den plaſtiſchen Geſtalten entfernt; das Band zwiſchen Subjektivität und Inhalt des Wollens bleibt für ſie unauflöslich. Was ſie zu ihrer That treibt, iſt eben das ſittlich berechtigte Pathos, welches ſie nun auch in pathetiſcher Beredtſamkeit gegeneinander nicht in der ſubjektiven Rhetorik des Herzens und Sophiſtik der Leidenſchaft geltend machen, ſondern in jener ebenſo gediegenen als gebildeten Objektivität, in deren Tiefe, Maaß und plaſtiſch lebendiger Schönheit vor allem Sophokles Meiſter war. Zugleich aber führt ihr kolliſionsvolles Pathos ſie zu verletzenden ſchuldvollen Thaten. An dieſen nun wollen ſie nicht etwa unſchuldig ſeyn. Im Gegentheil; was ſie gethan, wirklich gethan zu haben, iſt ihr Ruhm. Solch einem Heros könnte man nichts Schlimmeres nachſagen, als daß er unſchuldig gehandelt habe. Es iſt die Ehre der großen Charaktere, ſchuldig zu ſeyn. Sie wollen nicht zum Mitleiden, zur Rührung bewegen. Denn nicht das Subſtantielle, ſondern die ſubjektive Vertiefung der Perſönlichkeit, das *ſubjektive* Leiden rührt. Ihr feſter ſtarker Charakter aber iſt Eins mit ſeinem weſentlichen Pathos, und dieſer unſcheidbare Einklang flößt Bewunderung ein, nicht Rührung, zu der auch Euripides erſt übergegangen iſt.

Das Reſultat endlich der tragiſchen Verwickelung leitet nun keinem anderen Ausgange zu, als daß ſich die beiderſeitige Berechtigung der gegeneinander kämpfenden Seiten zwar bewährt, die *Einſeitigkeit* ihrer Behauptung aber abgeſtreift wird, und die ungeſtörte innere Harmonie, jener Zuſtand des Chors zurückkehrt, welcher allen Göttern ungetrübt die gleiche Ehre giebt. Die wahre Entwickelung beſteht nur in dem Aufheben der Gegenſätze als *Gegenſätze*, in der Verſöhnung der Mächte des Handelns, die ſich in ihrem Konflikte wechſelsweiſe zu negiren ſtreben. Nur dann iſt nicht das Unglück und Leiden, ſondern die Befriedigung des Geiſtes das Letzte, inſofern erſt bei ſolchem

Ende die Nothwendigkeit deſſen, was den Individuen geſchieht, als abſolute Vernünftigkeit erſcheinen kann, und das Gemüth wahrhaft ſittlich beruhigt iſt; erſchüttert durch das Loos der Helden, verſöhnt in der Sache. Nur wenn man dieſe Einſicht feſthält, läßt ſich die alte Tragödie begreifen. Wir dürfen deshalb ſolch eine Art des Abſchluſſes auch nicht als einen bloß moraliſchen Ausgang auffaſſen, dem gemäß das Böſe beſtraft und die Tugend belohnt iſt, d. h. „wenn ſich das Laſter erbricht, ſetzt ſich die Tugend zu Tiſch.“ Auf dieſe ſubjektive Seite der in ſich reflektirten Perſönlichkeit und deren gut und bös kommt es hier gar nicht an, ſondern, wenn die Kolliſion vollſtändig war, auf die Anſchauung der affirmativen Verſöhnung und das gleiche Gelten beider Mächte, die ſich bekämpften. Ebenſowenig iſt die Nothwendigkeit des Ausgangs ein blindes Schickſal, d. h. ein bloß unvernünftiges, unverſtandenes Fatum, das viele antik nennen, ſondern die Vernünftigkeit des Schickſals, obſchon ſie hier noch nicht als ſelbſtbewußte Vorſehung erſcheint, deren göttlicher Endzweck mit der Welt und den Individuen für ſich und Andere heraustritt, liegt eben darin, daß die höchſte Gewalt, die über den einzelnen Göttern und Menſchen ſteht, es nicht dulden kann, daß die einſeitig ſich verſelbſtſtändigenden und dadurch die Grenze ihrer Befugniß überſchreitenden Mächte, ſowie die Konflikte, welche hieraus folgen, Beſtand erhalten. Das Fatum weiſt die Individualität in ihre Schranken zurück, und zertrümmert ſie, wenn ſie ſich überhoben hat. Ein unvernünftiger Zwang aber, eine Schuldloſigkeit des Leidens müßte ſtatt ſittlicher Beruhigung nur Indignation in der Seele des Zuſchauers hervorbringen. — Nach einer anderen Seite unterſcheidet ſich deshalb die tragiſche Verſöhnung auch ebenſoſehr wieder von der epiſchen. Sehen wir in dieſer Rückſicht auf Achill und Odyſſeus, ſo gelangen beide an's Ziel, und es gehört ſich, daß ſie es erreichen, aber es nicht ein ſtetes Glück, das ſie begünſtigt, ſondern ſie haben die Empfindung der End-

lichkeit bitter zu kosten, und müssen sich mühsam durch Schwierigkeiten, Verluste und Aufopferungen hindurchkämpfen. Denn so erfordert es die Wahrheit überhaupt, daß in dem Verlauf des Lebens und der objektiven Breite der Ereignisse, auch die Nichtigkeit des Endlichen zur Erscheinung komme. So wird zwar Achilles Zorn versöhnt, er erlangt von Agamemnon das, worin er beleidigt worden war, er nimmt an Hektor seine Rache, die Todtenfeier für Patroklus wird vollbracht, und Achill als der Herrlichste anerkannt, aber sein Zorn und dessen Versöhnung hat ihn eben seinen liebsten Freund, den edlen Patroklus, gekostet; um diesen Verlust an Hektor zu rächen, sieht er sich gezwungen, selber von seinem Zorne abzulassen, und sich wieder in die Schlacht gegen die Troer zu begeben, und indem er als der Herrlichste gekannt ist, hat er zugleich die Empfindung seines frühen Todes. In der ähnlichen Weise langt Odysseus in Ithaka, diesem Ziel seiner Wünsche, endlich an, doch allein, schlafend, nach dem Verlust aller seiner Gefährten, aller Kriegsbeute vor Ilium, nach langen Jahren Harrens und Abmühens. So haben Beide ihre Schuld an die Endlichkeit abgetragen, und der Nemesis ist im Untergange Troja's und dem Schicksal der griechischen Helden ihr Recht geworden. Aber die Nemesis ist nur die alte Gerechtigkeit, die nur überhaupt das allzu Hohe herabsetzt, um das abstrakte Gleichgewicht des Glücks durch Unglück wieder herzustellen, und ohne nähere sittliche Bestimmung nur das endliche Seyn berührt und trifft. Dieß ist die epische Gerechtigkeit im Felde des Geschehens, die allgemeine Versöhnung bloßer Ausgleichung. Die höhere tragische Aussöhnung hingegen bezieht sich auf das Hervorgehen der bestimmten sittlichen Substantialitäten aus ihrem Gegensatze zu ihrer wahrhaften Harmonie. Die Art und Weise nun aber, diesen Einklang herzustellen, kann sehr verschiedener Art seyn, und ich will deshalb nur auf die Hauptmomente, um die es sich in dieser Rücksicht handelt, aufmerksam machen.

Erstlich ist besonders herauszuheben, daß wenn die Einseitigkeit des Pathos den eigentlichen Grund der Kollisionen ausmacht, dieß hier nichts Anderes heißt, als daß sie in's lebendige Handeln eingetreten und somit zum alleinigen Pathos eines bestimmten Individuums geworden ist. Soll nun die Einseitigkeit sich aufheben, so ist es also dieß Individuum, das, insofern es nur als das eine Pathos gehandelt hat, abgestreift und aufgeopfert werden muß. Denn das Individuum ist nur dieß Eine Leben, gilt dieß nicht fest für sich als dieses Eine, so ist das Individuum zerbrochen.

Die vollständigste Art dieser Entwickelung ist dann möglich, wenn die streitenden Individuen, ihrem konkreten Daseyn nach, an sich selbst jedes als Totalität auftreten, so daß sie an sich selber in der Gewalt dessen stehn, wogegen sie ankämpfen, und daher das verletzen, was sie ihrer eigenen Existenz gemäß ehren sollten. So lebt z. B. Antigone in der Staatsgewalt Kreon's; sie selbst ist Königstochter und Braut des Haemon, so daß sie dem Gebot des Fürsten Gehorsam zollen sollte. Doch auch Kreon, der seiner Seits Vater und Gatte ist, müßte die Heiligkeit des Bluts respektiren, und nicht das befehlen, was dieser Pietät zuwiderläuft. So ist Beiden an ihnen selbst das immanent, wogegen sie sich wechselsweise erheben, und sie werden an dem selber ergriffen und gebrochen, was zum Kreise ihres eigenen Daseyns gehört. Antigone erleidet den Tod, ehe sie sich des bräutlichen Reigens erfreut, aber auch Kreon wird an seinem Sohne und seiner Gattin gestraft, die sich den Tod geben, der eine um Antigone's, die andere um Haemon's Tod. Von allem Herrlichen der alten und modernen Welt, — ich kenne so ziemlich Alles, und man soll es und kann es kennen, — erscheint mir nach dieser Seite die Antigone als das vortrefflichste, befriedigendste Kunstwerk.

Der tragische Ausgang nun aber bedarf zum Ablassen beider Einseitigkeiten und ihrer gleichen Ehre nicht jedesmal des

Untergangs der betheiligten Individuen. So enden bekanntlich die Eumeniden des Aeſchylus nicht mit dem Tode Oreſt's, oder dem Verderben der Eumeniden, dieſer Rächerinnen des Mutterbluts und der Pietät, dem Apoll gegenüber, welcher die Würde und Verehrung des Familienhauptes und Königs aufrecht erhalten will, und den Oreſt angeſtiftet hatte, Klytämneſtra zu tödten, ſondern dem Oreſt wird die Strafe erlaſſen, und beiden Göttern die Ehre gegeben. Zugleich aber ſehen wir an dieſem entſcheidenden Schluſſe deutlich, was den Griechen ihre Götter galten, wenn ſie ſich dieſelben in ihrer kämpfenden Beſonderheit vor die Anſchauung brachten. Vor dem wirklichen Athen erſcheinen ſie nur als Momente, welche die volle harmoniſche Sittlichkeit zuſammenbindet. Die Stimmen des Areopag's ſind gleich; es iſt Athene, die Göttin, das lebendige Athen ſeiner Subſtanz nach vorgeſtellt, die den weißen Stein hinzufügt, den Oreſt freigiebt, aber den Eumeniden ebenſo als dem Apoll Altäre und Verehrung verſpricht.

Dieſer objektiven Verſöhnung gegenüber kann die Ausgleichung zweitens ſubjektiver Art ſeyn, indem die handelnde Individualität zuletzt ihre Einſeitigkeit ſelber aufgiebt. In dem Ablaſſen von ihrem ſubſtantiellen Pathos aber würde ſie charakterlos erſcheinen, was der Gediegenheit der plaſtiſchen Figuren widerſpricht. Das Individuum kann ſich deshalb nur gegen eine höhere Macht und deren Rath und Befehl aufgeben, ſo daß es für ſich in ſeinem Pathos beharrt, durch einen Gott aber der ſtarre Wille gebrochen wird. Der Knoten löſt ſich in dieſem Falle nicht, ſondern wird, wie im Philoktet z. B., durch einen Deus ex machina zerhauen.

Schöner endlich, als dieſe mehr äußerliche Weiſe des Ausgangs, iſt die innerliche Ausſöhnung, welche ihrer Subjektivität wegen bereits gegen das Moderne hinſtreift. Das vollendetſte antike Beiſpiel hiefür haben wir in dem ewig zu bewundernden Oedip auf Kolonos vor uns. Er hat ſeinen Vater unwiſſend

erſchlagen, den Thron Thebe's, das Bett der eigenen Mutter beſtiegen; dieſe bewußtloſen Verbrechen machen ihn nicht unglücklich; aber der alte Räthſellöſer zwingt das Wiſſen über ſein eigenes dunkeles Schickſal heraus, und erhält nun das furchtbare Bewußtſeyn, daß er dieß in ſich geworden. Mit dieſer Auflöſung des Räthſels an ihm ſelber hat er wie Adam, als er zum Bewußtſeyn des Guten und Böſen kam, ſein Glück verloren. Nun macht er, der Seher, ſich blind, nun verbannt er ſich vom Thron und ſcheidet von Theben, wie Adam und Eva aus dem Paradieſe getrieben werden, und irrt ein hülfloſer Greis umher. Doch den Schwerbelaſteten, der in Kolonos, ſtatt ſeines Sohnes Verlangen, daß er zurückkehren möge, zu erhören, ihm ſeine Erinnys zugeſellt, der allen Zwieſpalt in ſich auslöſcht und ſich in ſich ſelber reinigt, ruft ein Gott zu ſich; ſein blindes Auge wird verklärt und hell, ſeine Gebeine werden zum Heil, zum Horte der Stadt, die ihn gaſtfrei aufnahm. Dieſe Verklärung im Tode iſt ſeine und unſere erſcheinendere Verſöhnung in ſeiner Individualität und Perſönlichkeit ſelber. Man hat einen chriſtlichen Ton darin finden wollen, die Anſchauung eines Sünders, den Gott zu Gnaden annimmt, und das Schickſal, das an ſeiner Endlichkeit ſich ausließ, im Tode durch Seligkeit vergütet. Die chriſtliche religiöſe Verſöhnung aber iſt eine Verklärung der Seele, die, im Quell des ewigen Heils gebadet, ſich über ihre Wirklichkeit und Thaten erhebt, indem ſie das Herz ſelbſt, denn dieß vermag der Geiſt, zum Grabe des Herzens macht, die Anklagen der irdiſchen Schuld mit ihrer eigenen irdiſchen Individualität bezahlt, und ſich nun in der Gewißheit des ewigen rein-geiſtigen Seligſeyns in ſich ſelbſt gegen jene Anklagen feſthält. Die Verklärung des Oedipus dagegen bleibt immer noch die antike Herſtellung des Bewußtſeyns aus dem Streite ſittlicher Mächte und Verletzungen zur Einheit und Harmonie dieſes ſittlichen Gehaltes ſelber.

Was jedoch Weiteres in dieſer Verſöhnung liegt, iſt die

Subjektivität der Befriedigung, aus welcher wir den Uebergang in das entgegengesetzte Gebiet der Komödie machen können.

ββ) Komisch nämlich, wie wir sahen, ist überhaupt die Subjektivität, die ihr Handeln durch sich selber in Widerspruch bringt und auflöst, dabei aber ebenso ruhig und ihrer selbst gewiß bleibt. Die Komödie hat daher das zu ihrer Grundlage und ihrem Ausgangspunkte, womit die Tragödie schließen kann, das in sich absolut versöhnte, heitre Gemüth, das, wenn es auch sein Wollen durch seine eigenen Mittel zerstört, und an sich selber zu Schanden wird, weil es aus sich selbst das Gegentheil seines Zwecks hervorgebracht hat, darum doch nicht seine Wohlgemuthheit verliert. Diese Sicherheit des Subjekts aber ist anderer Seits nur dadurch möglich, daß die Zwecke und damit auch die Charaktere, entweder an und für sich nichts Substantielles enthalten, oder haben sie an und für sich Wesentlichkeit, dennoch in einer ihrer Wahrheit nach schlechthin entgegengesetzten und deshalb substanzlosen Gestalt zum Zweck gemacht und durchgeführt werden, so daß in dieser Rücksicht also immer nur das an sich selber Nichtige und Gleichgültige zu Grunde geht, und das Subjekt ungestört aufrecht stehen bleibt.

Dieß ist nun auch im Ganzen der Begriff der alten klassischen Komödie, wie sie sich für uns in den Stücken des Aristophanes erhalten hat. Man muß in dieser Rücksicht sehr wohl unterscheiden, ob die handelnden Personen für sich selbst komisch sind, oder nur für die Zuschauer. Das Erstere allein ist zur wahrhaften Komik zu rechnen, in welcher Aristophanes Meister war. Diesem Standpunkte gemäß stellt sich ein Individuum nur dann als lächerlich dar, wenn sich zeigt, es sey ihm in dem Ernste seines Zwecks und Willens selber nicht Ernst, so daß dieser Ernst immer für das Subjekt selbst seine eigene Zerstörung mit sich führt, weil es sich eben von Hause aus in kein höheres allgemein gültiges Interesse, das in eine wesentliche Entzweiung bringt, einlassen kann, und wenn es sich auch wirklich darauf

läßt, nur eine Natur zum Vorſchein kommen läßt, die durch ihre gegenwärtige Exiſtenz unmittelbar das ſchon zu Nichte gemacht hat, was ſie ſcheint in's Werk richten zu wollen, ſo daß man ſieht, es iſt eigentlich gar nicht in ſie eingedrungen. Das Komiſche ſpielt deshalb mehr in unteren Ständen der Gegenwart und Wirklichkeit ſelbſt, unter Menſchen, die einmal ſind, wie ſie eben ſind, nicht anders ſeyn können und wollen, und, jedes ächten Pathos unfähig, dennoch nicht den mindeſten Zweifel in das ſetzen, was ſie ſind und treiben. Zugleich aber thun ſie ſich als höhere Naturen dadurch kund, daß ſie nicht an die Endlichkeit, in welche ſie ſich hineinbegeben, ernſtlich gebunden ſind, ſondern darüber erhoben und gegen Mißlingen und Verluſt in ſich ſelber feſt und geſichert bleiben. Dieſe abſolute Freiheit des Geiſtes, die an und für ſich in allem, was der Menſch beginnt, von Anfang an getröſtet iſt, dieſe Welt der ſubjektiven Heiterkeit iſt es, in welche uns Ariſtophanes einführt. Ohne ihn geleſen zu haben, läßt ſich kaum wiſſen, wie dem Menſchen ſauwohl ſeyn kann. — Die Intereſſen nun, in welchen dieſe Art der Komödie ſich bewegt, brauchen nicht etwa aus den der Sittlichkeit, Religion und Kunſt entgegengeſetzten Gebieten hergenommen zu ſeyn; im Gegentheil, die alte griechiſche Komödie hält ſich gerade innerhalb dieſes objektiven und ſubſtantiellen Kreiſes, aber es iſt die ſubjektive Willkür, die gemeine Thorheit und Verkehrtheit, wodurch die Individuen ſich Handlungen, die höher hinauswollen, zu Nichte machen. Und hier bietet ſich für Ariſtophanes ein reicher glücklicher Stoff Theils an den griechiſchen Göttern, Theils an dem athenienſiſchen Volke dar. Denn die Geſtaltung des Göttlichen zur menſchlichen Individualität hat an dieſer Repräſentation und deren Beſonderheit, inſofern dieſelbe weiter gegen das Partikuläre und Menſchliche hin ausgeführt wird, ſelbſt den Gegenſatz gegen die Hoheit ihrer Bedeutung, und läßt ſich als ein leeres Aufſpreizen dieſer ihr unangemeſſenen Subjektivität darſtellen. Beſonders aber liebt es Ariſtophanes,

die Thorheiten des Demos, die Tollheiten seiner Redner und Staatsmänner, die Verkehrtheit des Krieges, vor allem aber mit Unbarmherzigsten die neue Richtung des Euripides in der Tragödie auf die possierlichste und zugleich tiefste Weise dem Gelächter seiner Mitbürger preiszugeben. Die Personen, in denen er diesen Inhalt seiner großartigen Komik verkörpert, macht er in unerschöpflicher Laune gleich von vorn herein zu Thoren, so daß man sogleich sieht, daß nichts Gescheutes herauskommen könne. So den Strepsiades, der zu den Philosophen gehn will, seiner Schulden ledig zu werden; so den Sokrates, der sich zum Lehrer des Strepsiades und seines Sohnes hergiebt; so den Bacchus, den er in die Unterwelt hinabsteigen läßt, um wieder einen wahrhaften Tragiker hervorzuholen; ebenso den Kleon, die Weiber, die Griechen, welche die Friedensgöttinn aus dem Brunnen ziehn wollen, u. s. f. Der Hauptton, der uns aus diesen Darstellungen entgegenklingt, ist das um so unverwüstbarere Zutrauen aller dieser Figuren zu sich selbst, je unfähiger sie sich zur Ausführung dessen zeigen, was sie unternehmen. Die Thoren sind so unbefangene Thoren, und auch die verständigeren haben gleich solch einen Anstrich des Widerspruchs mit dem, worauf sie sich einlassen, daß sie nun auch diese unbefangene Sicherheit der Subjektivität, es mag kommen und gehn, wie es will, niemals verlieren. Es ist die lachende Seligkeit der olympischen Götter, ihr unbekümmerter Gleichmuth, der in die Menschen heimgekehrt und mit allem fertig ist. Dabei zeigt sich Aristophanes nie als ein kahler schlechter Spötter, sondern er war ein Mann von geistreichster Bildung, der vortrefflichste Bürger, dem es Ernst blieb mit dem Wohle Athens, und der sich durchweg als wahrer Patriot bewies. Was sich daher in seinen Komödien in voller Auflösung darstellt, ist, wie ich schon früher sagte, nicht das Göttliche und Sittliche, sondern die durchgängige Verkehrtheit, die sich zu dem Schein dieser substantiellen Mächte aufspreizt, die Gestalt und individuelle Erscheinung,

in welcher die eigentliche Sache schon von Hause aus nicht mehr vorhanden ist, so daß sie dem ungeheuchelten Spiele der Subjektivität offen kann bloß gegeben werden. Indem aber Aristophanes den absoluten Widerspruch des wahren Wesens der Götter, des politischen und sittlichen Daseyns, und der Subjektivität der Bürger und Individuen, welche diesen Gehalt verwirklichen sollen, vorführt, liegt selber in diesem Siege der Subjektivität, aller Einsicht zum Trotz, eines der größten Symptome vom Verderben Griechenlands, und so sind diese Gebilde eines unbefangenen Grundwohlseyns in der That die letzten großen Resultate, welche aus der Poesie des geistreichen, bildungsvollen, witzigen, griechischen Volkes hervorgehn.

β) Wenden wir uns jetzt sogleich zur dramatischen Kunst der modernen Welt herüber, so will ich auch hier nur im Allgemeinen noch einige Hauptunterschiede näher herausstellen, welche sowohl in Bezug auf das Trauerspiel als auch auf das Schauspiel und die Komödie von Wichtigkeit sind.

αα) Die Tragödie in ihrer antiken plastischen Hoheit bleibt noch bei der Einseitigkeit stehn, das Gelten der sittlichen Substanz und Nothwendigkeit zur allein wesentlichen Basis zu machen, dagegen die individuelle und subjektive Vertiefung der handelnden Charaktere in sich unausgebildet zu lassen, während die Komödie zur Vervollständigung ihrer Seits in umgekehrter Plastik die Subjektivität in dem freien Ergehen ihrer Verkehrtheit und deren Auflösung zur Darstellung bringt.

Die moderne Tragödie nun nimmt in ihrem eigenen Gebiete das Princip der Subjektivität von Anfang an auf. Sie macht deshalb die subjektive Innerlichkeit des Charakters, der keine bloß individuelle klassische Verlebendigung sittlicher Mächte ist, zum eigentlichen Gegenstande und Inhalt, und läßt in dem gleichartigen Typus die Handlungen ebenso durch den äußeren Zufall der Umstände in Kollision kommen als die ähnliche Zufälligkeit auch über den Erfolg entscheidet oder zu entscheiden scheint. —

In dieſer Rückſicht ſind es folgende Hauptpunkte, die wir zu beſprechen haben:

erſtens die Natur der mannigfaltigen Zwecke, welche als Inhalt der Charaktere zur Ausführung gelangen ſollen;

zweitens die tragiſchen Charaktere ſelbſt, ſowie die Kolliſionen, denen ſie unterworfen ſind;

drittens die von der antiken Tragödie unterſchiedene Art des Ausgangs und der tragiſchen Verſöhnung.

Wie ſehr auch im romantiſchen Trauerſpiel die Subjektivität der Leiden und Leidenſchaften, im eigentlichen Sinne dieſes Worts, den Mittelpunkt abgiebt, ſo kann dennoch im menſchlichen Handeln die Grundlage beſtimmter Zwecke aus den konkreten Gebieten der Familie, des Staats, der Kirche u. ſ. f. nicht ausbleiben. Denn mit dem Handeln tritt der Menſch überhaupt in den Kreis der realen Beſonderheit ein. Inſofern aber jetzt nicht das Subſtantielle als ſolches in dieſen Sphären das Intereſſe der Individuen ausmacht, partikulariſiren ſich die Zwecke einer Seits zu einer Breite und Mannigfaltigkeit, ſowie zu einer Specialität, in welcher das wahrhaft Weſentliche oft nur noch in verkümmerter Weiſe hindurchzuſcheinen vermag. Außerdem erhalten dieſe Zwecke eine durchaus veränderte Geſtalt. In dem religiöſen Kreiſe z. B. bleiben nicht mehr die zu Götter-Individuen durch die Phantaſie herausgeſtellten beſondern ſittlichen Mächte, in eigener Perſon, oder als Pathos menſchlicher Heroen, der durchgreifende Inhalt, ſondern die Geſchichte Chriſti, der Heiligen u. ſ. f. wird dargeſtellt; im Staat iſt es beſonders das Königthum, die Macht der Vaſallen, der Streit der Dynaſtieen oder einzelner Mitglieder ein und deſſelben Herrſcherhauſes untereinander, was in bunter Verſchiedenheit zum Vorſchein kommt; ja weiterhin handelt es ſich auch um bürgerliche und privatrechtliche und ſonſtige Verhältniſſe, und in der ähnlichen Art thun ſich auch im Familienleben Seiten hervor, welche dem antiken Drama noch nicht zugänglich waren. Denn indem

sich in den genannten Kreisen das Princip der Subjektivität selber sein Recht verschafft hat, treten eben hierdurch in allen Sphären neue Momente heraus, die der moderne Mensch zum Zweck und zur Richtschnur seines Handelns zu machen sich die Befugniß giebt.

Anderer Seits ist es das Recht der Subjektivität als solcher, das sich als alleiniger Inhalt feststellt, und nun die Liebe, die persönliche Ehre u. s. f. so sehr als ausschließlichen Zweck ergreift, daß die übrigen Verhältnisse Theils nur als der äußerliche Boden erscheinen können, auf welchem sich diese modernen Interessen hinbewegen, Theils für sich den Forderungen des subjektiven Gemüths konfliktvoll entgegenstehn. Vertiefter noch ist es das Unrecht und Verbrechen, das der subjektive Charakter, wenn er es sich auch nicht als Unrecht und Verbrechen selber zum Zweck macht, dennoch, um sein vorgesteckes Ziel zu erreichen, nicht scheut. —

Dieser Partikularisation und Subjektivität gegenüber können sich drittens die Zwecke ebensosehr wieder Theils zur Allgemeinheit und umfassenden Weite des Inhalts ausdehnen, Theils werden sie als in sich selber substantiell aufgefaßt und durchgeführt. In der erstern Rücksicht will ich nur an die absolute philosophische Tragödie, an Goethe's Faust erinnern, in welcher einer Seits die Befriedigungslosigkeit in der Wissenschaft, anderer Seits die Lebendigkeit des Weltlebens und irdischen Genusses, überhaupt die tragisch versuchte Vermittlung des subjektiven Wissens und Strebens mit dem Absoluten, in seinem Wesen und seiner Erscheinung, eine Weite des Inhalts giebt, wie sie in ein und demselben Werke zu umfassen zuvor kein anderer dramatischer Dichter gewagt hat. In der ähnlichen Art ist auch Schiller's Karl Moor, gegen die gesammte bürgerliche Ordnung, und den ganzen Zustand der Welt und Menschheit seiner Zeit empört, und lehnt sich in diesem allgemeinen Sinne gegen dieselbe auf. Wallenstein faßt gleichfalls einen

großen allgemeinen Zweck, die Einheit und den Frieden Deutschlands, einen Zweck, den er ebensosehr durch seine Mittel, die, nur künstlich und äußerlich zusammengehalten, gerade da zerbrechen und zerfahren, wo es ihm Ernst wird, als auch durch seine Erhebung gegen die kaiserliche Autorität verfehlt, an deren Macht er mit seinem Unternehmen zerschellen muß. Dergleichen allgemeine Weltzwecke, wie sie Karl Moor und Wallenstein verfolgen, lassen sich überhaupt nicht durch ein Individuum in der Art durchführen, daß die Anderen zu gehorsamen Instrumenten werden, sondern sie setzen sich durch sich selber Theils mit dem Willen Vieler, Theils gegen und ohne ihr Bewußtseyn durch. Als Beispiel einer Auffassung der Zwecke als in sich substantieller will ich nur einige Tragödien des Calderon anführen, in welchen die Liebe, Ehre u. s. f. in Rücksicht auf ihre Rechte und Pflichten von den handelnden Individuen selbst, wie nach einem Kodex für sich fester Gesetze gehandhabt wird. Auch in Schiller's tragischen Figuren kommt, wenn auch auf einem ganz anderen Standpunkte, häufig das Aehnliche zunächst insofern vor, als diese Individuen ihre Zwecke zugleich im Sinne allgemeiner absoluter Menschenrechte auffassen und verfechten. So meint z. B. schon der Major Ferdinand in Kabale und Liebe die Rechte der Natur gegen die Konvenienzen der Mode zu vertheidigen, und vor allem fordert Marquis Posa Gedankenfreiheit als ein unveräußerliches Gut der Menschheit.

Im Allgemeinen aber ist es in der modernen Tragödie nicht das Substantielle ihres Zwecks, um dessen Willen die Individuen handeln, und was sich als das Treibende in ihrer Leidenschaft bewährt, sondern die Subjektivität ihres Herzens und Gemüths oder die Besonderheit ihres Charakters dringt auf Befriedigung. Denn selbst in den eben angeführten Beispielen ist Theils bei jenen spanischen Ehren- und Liebes-Helden der Inhalt ihrer Zwecke an und für sich so subjektiver Art, daß die Rechte und Pflichten desselben mit den eigenen Wünschen des

Herzens unmittelbar zusammenfallen können, Theils erscheint in Schiller's Jugend-Werken das Pochen auf Natur, Menschenrechte und Weltverbesserung mehr nur als Schwärmerei eines subjektiven Enthusiasmus; und wenn Schiller in seinem späteren Alter ein reiferes Pathos geltend zu machen suchte, so geschah dieß eben, weil er das Princip der antiken Tragödie auch in der modernen dramatischen Kunst wieder herzustellen im Sinne hatte. Um den näheren Unterschied bemerkbar zu machen, der in dieser Rücksicht zwischen der antiken und modernen Tragödie stattfindet, will ich nur auf Shakespeare's Hamlet hinweisen, welchem eine ähnliche Kollision zu Grunde liegt, wie sie Aeschylus in den Choephoren und Sophokles in der Elektra behandelt hat. Denn auch dem Hamlet ist der Vater und König erschlagen und die Mutter hat den Mörder geheirathet. Was aber bei den griechischen Dichtern eine sittliche Berechtigung hat, der Tod des Agamemnon, erhält dagegen bei Shakespeare die alleinige Gestalt eines verruchten Verbrechens, an welchem Hamlet's Mutter unschuldig ist, so daß sich der Sohn als Rächer nur gegen den brudermörderischen König zu wenden hat, und in ihm nichts vor sich sieht, was wahrhaft zu ehren wäre. Die eigentliche Kollision dreht sich deshalb auch nicht darum, daß der Sohn in seiner sittlichen Rache selbst die Sittlichkeit verletzen muß, sondern um den subjektiven Charakter Hamlet's, dessen edle Seele für diese Art energischer Thätigkeit nicht geschaffen ist, und voll Ekel an der Welt und am Leben, zwischen Entschluß, Proben und Anstalten zur Ausführung umhergetrieben, durch das eigene Zaudern und die äußere Verwickelung der Umstände zu Grunde geht.

Wenden wir uns *zweitens* deshalb jetzt zu der Seite hinüber, welche in der modernen Tragödie von hervorstechenderer Wichtigkeit ist, zu den *Charakteren* nämlich und deren Kollision, so ist das Nächste, was wir zum Ausgangspunkt nehmen können, kurz resumirt, Folgendes:

Die Heroen der alten klaſſiſchen Tragödie finden Umſtände vor, unter denen ſie, wenn ſie ſich feſt zu dem einen ſittlichen Pathos entſchließen, das ihrer eigenen für ſich fertigen Natur allein entſpricht, nothwendig in Konflikt mit der gleichberechtigten, gegenüberſtehenden ſittlichen Macht gerathen müſſen. Die romantiſchen Charaktere hingegen ſtehn von Anfang an mitten in einer Breite zufälligerer Verhältniſſe und Bedingungen, innerhalb welcher ſich ſo und anders handeln ließe, ſo daß der Konflikt, zu welchem die äußeren Vorausſetzungen allerdings den Anlaß darbieten, weſentlich in dem Charakter liegt, dem die Individuen in ihrer Leidenſchaft nicht um der ſubſtantiellen Berechtigung willen, ſondern weil ſie einmal das ſind was ſie ſind, Folge leiſten. Auch die griechiſchen Helden handeln zwar nach ihrer Individualität, aber dieſe Individualität iſt, wie geſagt, auf der Höhe der alten Tragödie nothwendig ſelbſt ein in ſich ſittliches Pathos, während in der modernen der eigenthümliche Charakter als ſolcher, bei welchem es zufällig bleibt, ob er das in ſich ſelbſt Berechtigte ergreift, oder in Unrecht und Verbrechen geführt wird, ſich nach ſubjektiven Wünſchen und Bedürfniſſen, äußeren Einflüſſen u. ſ. f. entſcheidet. Hier kann deshalb wohl die Sittlichkeit des Zwecks und der Charakter zuſammenfallen, dieſe Kongruenz aber macht, der Partikulariſation der Zwecke, Leidenſchaften und ſubjektiven Innerlichkeit wegen, nicht die weſentliche Grundlage und objektive Bedingung der tragiſchen Tiefe und Schönheit aus.

Was nun die weiteren Unterſchiede der Charaktere ſelber anbetrifft, ſo läßt ſich hierüber, bei der bunten Mannichfaltigkeit, der in dieſem Gebiete Thür und Thor eröffnet iſt, wenig Allgemeines ſagen. Ich will deshalb nur die nachſtehenden Hauptſeiten berühren. — Ein nächſter Gegenſatz, der bald genug in's Auge ſpringt, iſt der einer abſtrakten und dadurch formellen Charakteriſtik, Individuen gegenüber, die uns als konkrete Menſchen lebendig entgegentreten. Von der erſten Art laſſen ſich

als Beispiel besonders die tragischen Figuren der Franzosen und Italiener citiren, die, aus der Nachbildung der Alten entsprungen, mehr oder weniger nur als bloße Personifikationen bestimmter Leidenschaften der Liebe, Ehre, des Ruhms, der Herrschsucht, Tyrannei u. s. f. gelten können, und die Motive ihrer Handlungen, sowie den Grad und die Art ihrer Empfindungen zwar mit einem großen deklamatorischen Aufwand und vieler Kunst der Rhetorik zum Besten geben, doch in dieser Weise der Explikation mehr an die Fehlgriffe des Seneca als an die dramatischen Meisterwerke der Griechen erinnern. Auch die spanische Tragödie streift an diese abstrakte Charakterschilderung an. Hier aber ist das Pathos der Liebe im Konflikt mit der Ehre, Freundschaft, königlichen Autorität u. s. f. selbst so abstrakt subjektiver Art, und in Rechten und Pflichten von so scharfer Ausprägung, daß es, wenn es in dieser gleichsam subjektiven Substantialität als das eigentliche Interesse hervorstechen soll, eine vollere Partikularisation der Charaktere kaum zuläßt. Dennoch haben die spanischen Figuren oft eine wenn auch wenig ausgefüllte Geschlossenheit und so zu sagen spröde Persönlichkeit, welche den französischen abgeht, während die Spanier zugleich, der kahlen Einfachheit im Verlaufe französischer Tragödien gegenüber, auch im Trauerspiel den Mangel an innerer Mannigfaltigkeit durch die scharfsichtig erfundene Fülle interessanter Situationen und Verwickelungen zu ersetzen verstehn. — Als Meister dagegen in Darstellung menschlich voller Individuen und Charaktere zeichnen sich besonders die Engländer aus, und unter ihnen wieder steht vor allen Anderen Shakespeare fast unerreichbar da. Denn selbst wenn irgend eine bloß formelle Leidenschaft, wie z. B. im Macbeth die Herrschsucht, im Othello die Eifersucht, das ganze Pathos seiner tragischen Helden in Anspruch nimmt, verzehrt dennoch solch eine Abstraktion nicht etwa die weiterreichende Individualität, sondern in dieser Bestimmtheit bleiben die Individuen immer noch ganze Menschen. Ja je mehr

Shakeſpeare in der unendlichen Breite ſeiner Weltbühne auch zu den Extremen des Böſen und der Albernheit fortgeht, um ſo mehr gerade, wie ich ſchon früher bemerkte, verſenkt er ſelbſt auf dieſen äußerſten Grenzen ſeine Figuren nicht etwa ohne den Reichthum poetiſcher Ausſtattung in ihre Beſchränktheit, ſondern er giebt ihnen Geiſt und Phantaſie, er macht ſie durch das Bild, in welchem ſie ſich in theoretiſcher Anſchauung objektiv wie ein Kunſtwerk betrachten, ſelber zu freien Künſtlern ihrer ſelbſt, und weiß uns dadurch, bei der vollen Markigkeit und Treue ſeiner Charakteriſtik, für Verbrecher ganz ebenſo, wie für die gemeinſten platteſten Rüpel und Narrn zu intereſſiren. Von ähnlicher Art iſt auch die Aeußerungsweiſe ſeiner tragiſchen Charaktere; individuell, real, unmittelbar lebendig, höchſt mannigfaltig, und doch, wo es nöthig erſcheint, von einer Erhabenheit und ſchlagenden Gewalt des Ausdrucks, von einer Innigkeit und Erfindungsgabe in augenblicklich ſich erzeugenden Bildern und Gleichniſſen, von einer Rhetorik, nicht der Schule, ſondern der wirklichen Empfindung und Durchgängigkeit des Charakters, daß ihm, in Rückſicht auf dieſen Verein unmittelbarer Lebendigkeit und innerer Seelengröße, nicht leicht ein anderer dramatiſcher Dichter unter den Neueren kann zur Seite geſtellt werden. Denn Goethe hat zwar in ſeiner Jugend einer ähnlichen Naturtreue und Partikularität, doch ohne die innere Gewalt und Höhe der Leidenſchaft, nachgeſtrebt, und Schiller wieder iſt in eine Gewaltſamkeit verfallen, für deren hinausſtürmende Expanſion es an dem eigentlichen Kern fehlt.

Ein zweiter Unterſchied in den modernen Charakteren beſteht in ihrer Feſtigkeit oder ihrem inneren Schwanken und Zerwürfniß. Die Schwäche der Unentſchiedenheit, das Herüber und Hinüber der Reflexion, das Ueberlegen der Gründe, nach welchen der Entſchluß ſich richten ſoll, tritt zwar auch bei den Alten ſchon hin und wieder in den Tragödien des Euripides hervor, doch Euripides verläßt auch bereits die ausgerundete Plaſtik der Cha-

raktere und Handlung, und geht zum ſubjektiv Rührenden über. Im modernen Trauerſpiel nun kommen dergleichen ſchwankende Geſtalten häufiger beſonders in der Weiſe vor, daß ſie in ſich ſelber einer gedoppelten Leidenſchaft angehören, welche ſie von dem einen Entſchluß, der einen That zur anderen herüberſchickt. Ich habe von dieſem Schwanken bereits an einer anderen Stelle geſprochen (Aeſth. Abth. I. p. 309—313), und will hier nur noch hinzufügen, daß wenn auch die tragiſche Handlung auf der Kolliſion beruhn muß, dennoch das Hineinlegen des Zwieſpalts in ein und daſſelbe Individuum immer viel Mißliches mit ſich führt. Denn die Zerriſſenheit in entgegengeſetzte Intereſſen hat zum Theil in einer Unklarheit und Dumpfheit des Geiſtes ihren Grund, zum Theil in Schwäche und Unreifheit. Von dieſer Art finden ſich noch in Göthe's Jugendprodukten einige Figuren: Weislingen z. B., Fernando in Stella, vor allem aber Clavigo. Es ſind gedoppelte Menſchen, die nicht zu fertiger und dadurch feſter Individualität gelangen können. Anders ſchon iſt es, wenn einem für ſich ſelbſt ſicheren Charakter zwei entgegengeſetzte Lebensſphären, Pflichten u. ſ. f. gleich heilig erſcheinen, und er ſich dennoch mit Ausſchluß der Anderen auf die eine Seite zu ſtellen genöthigt ſieht. Dann nämlich iſt das Schwanken nur ein Uebergang und macht nicht den Nerv des Charakters ſelbſt aus. Wieder von anderer Art iſt der tragiſche Fall, daß ein Gemüth gegen ſein beſſeres Wollen zu entgegengeſetzten Zwecken der Leidenſchaft abirrt, wie z. B. Schiller's Jungfrau, und ſich nun aus dieſem innern Zwieſpalt in ſich ſelbſt und nach Außen herſtellen oder daran untergehn muß. Doch hat dieſe ſubjektive Tragik innerer Zwieſpaltigkeit, wenn ſie zum tragiſchen Hebel gemacht wird, überhaupt Theils etwas bloß Trauriges und Peinliches, Theils etwas Aergerliches, und der Dichter thut beſſer, ſie zu vermeiden, als ſie aufzuſuchen und vorzugsweiſe auszubilden. Am ſchlimmſten aber iſt es, wenn ſolch ein Schwanken und Umſchlagen des Charakters und gan-

zen Menschen gleichsam als eine schiefe Kunstdialektik zum Principe der ganzen Darstellung gemacht wird, und die Wahrheit gerade darin bestehn soll, zu zeigen, kein Charakter sey in sich fest und seiner selbst sicher. Die einseitigen Zwecke besonderer Leidenschaften und Charaktere dürfen es zwar zu keiner unangefochtenen Realisirung bringen, und auch in der gewöhnlichen Wirklichkeit wird ihnen durch die reagirende Gewalt der Verhältnisse und entgegenstehenden Individuen die Erfahrung ihrer Endlichkeit und Unhaltbarkeit nicht erspart; dieser Ausgang aber, welcher erst den sachgemäßen Schluß bildet, muß nicht als ein dialektisches Räderwerk gleichsam mitten in das Individuum selbst hineingesetzt werden, sonst ist das Subjekt als diese Subjektivität eine nur leere unbestimmte Form, die mit keiner Bestimmtheit der Zwecke wie des Charakters lebendig zusammenwächst. Ebenso ist es noch etwas Anderes, wenn der Wechsel im inneren Zustande des ganzen Menschen eine konsequente Folge gerade dieser eigenen Besonderheit selber erscheint, so daß sich dann nur entwickelt und herauskommt, was an sich von Hause aus in dem Charakter gelegen hatte. So steigert sich z. B. in Shakespeare's Lear die ursprüngliche Thorheit des alten Mannes zur Verrücktheit in der ähnlichen Weise, als Gloster's geistige Blindheit zur wirklichen leiblichen Blindheit umgewandelt wird, in welcher ihm dann erst die Augen über den wahren Unterschied in der Liebe seiner Söhne aufgehn. — Gerade Shakespear giebt uns, jener Darstellung schwankender und in sich zwiespaltiger Charaktere gegenüber, die schönsten Beispiele von in sich festen und konsequenten Gestalten, die sich eben durch dieses entschiedene Festhalten an sich selbst und ihre Zwecke in's Verderben bringen. Nicht sittlich berechtigt, sondern nur von der formellen Nothwendigkeit ihrer Individualität getragen, lassen sie sich zu ihrer That durch die äußeren Umstände locken, oder stürzen sich blind hinein, und halten in der Stärke ihres Willens darin aus, selbst wenn sie itzt nun auch, was sie thun,

nur aus Noth vollführen, um sich gegen Andre zu behaupten, oder weil sie nun einmal dahin gekommen, wohin sie gekommen sind. Das Entstehen der Leidenschaft, die, an sich dem Charakter gemäß, bisher nur noch nicht hervorgebrochen ist, jetzt aber zur Entfaltung gelangt, dieser Fortgang und Verlauf einer großen Seele, ihre innere Entwickelung, das Gemälde ihres sich selbst zerstörenden Kampfes mit den Umständen, Verhältnissen und Folgen ist der Hauptinhalt in vielen von Shakespeare's interessantesten Tragödien.

Der letzte wichtige Punkt, über den wir jetzt noch zu sprechen haben, betrifft den tragischen Ausgang, dem sich die modernen Charaktere entgegentreiben, sowie die Art der tragischen Versöhnung, zu welcher es diesem Standpunkte zufolge kommen kann. In der antiken Tragödie ist es die ewige Gerechtigkeit, welche, als absolute Macht des Schicksals, den Einklang der sittlichen Substanz gegen die sich verselbstständigenden und dadurch kollidirenden besondern Mächte rettet und aufrecht erhält, und bei der inneren Vernünftigkeit ihres Waltens uns durch den Anblick der untergehenden Individuen selber befriedigt. Tritt nun in der modernen Tragödie eine ähnliche Gerechtigkeit auf, so ist sie bei der Partikularität der Zwecke und Charaktere Theils abstrakter, Theils bei dem vertiefteren Unrecht und den Verbrechen, zu denen sich die Individuen, wollen sie sich durchsetzen, genöthigt sehn, von kälterer kriminalistischer Natur. Macbeth z. B., die älteren Töchter und Tochtermänner Lear's, der Präsident in Kabale und Liebe, Richard der Dritte u. s. f. u. s. f. verdienen durch ihre Greuel nichts Besseres, als ihnen geschieht. Diese Art des Ausgangs stellt sich gewöhnlich so dar, daß die Individuen an einer vorhandenen Macht, der zum Trotz sie ihren besonderen Zweck ausführen wollen, zerschellen. So geht z. B. Wallenstein an der Festigkeit der kaiserlichen Gewalt zu Grunde, doch auch der alte Piccolomini, der bei der Behauptung der gesetzlichen Ordnung Verrath am Freunde begangen

und die Form der Freundschaft mißbraucht hat, wird durch den Tod seines hingeopferten Sohnes bestraft. Auch Götz von Berlichingen greift einen politisch bestehenden und sich fester gründenden Zustand an, und geht daran zu Grunde, wie Weislingen und Adelheid, welche zwar auf der Seite dieser ordnungsmäßigen Gewalt stehen, doch durch Unrecht und Treubruch sich selbst ein unglückliches Ende bereiten. Bei der Subjektivität der Charaktere tritt nun hierbei sogleich die Forderung ein, daß sich auch die Individuen in sich selbst mit ihrem individuellen Schicksal versöhnt zeigen müßten. Diese Befriedigung nun kann Theils religiös seyn, indem das Gemüth gegen den Untergang seiner weltlichen Individualität sich eine höhere unzerstörbare Seligkeit gesichert weiß, Theils formellerer aber weltlicher Art, insofern die Stärke und Gleichheit des Charakters, ohne zu brechen, bis zum Untergange aushält, und so seine subjektive Freiheit, allen Verhältnissen und Unglücksfällen gegenüber, in ungefährdeter Energie bewahrt; Theils endlich inhaltsreicher durch die Anerkennung, daß es nur ein seiner Handlung gemäßes, wenn auch bittres Loos dahin nehme.

Auf der anderen Seite aber stellt sich der tragische Ausgang auch nur als Wirkung unglücklicher Umstände und äußerer Zufälligkeiten dar, die sich ebenso hätten anders drehen, und ein glückliches Ende zur Folge haben können. In diesem Falle bleibt uns nur der Anblick, daß sich die moderne Individualität bei der Besonderheit des Charakters, der Umstände und Verwickelungen an und für sich der Hinfälligkeit des Irdischen überhaupt überantwortet, und das Schicksal der Endlichkeit tragen muß. Diese bloße Trauer ist jedoch leer, und wird besonders dann eine nur schreckliche äußerliche Nothwendigkeit, wenn wir in sich selbst edle schöne Gemüther in solchem Kampfe an dem Unglück bloß äußerer Zufälle untergehn sehn. Ein solcher Fortgang kann uns hart angreifen, doch erscheint er nur als gräßlich, und es dringt sich unmittelbar die Forderung auf, daß die äu-

ßeren Zufälle mit dem übereinſtimmen müſſen, was die eigentliche innere Natur jener ſchönen Charaktere ausmacht. Nur in dieſer Rückſicht können wir uns z. B. in dem Untergange Hamlet's und Julia's verſöhnt fühlen. Aeußerlich genommen erſcheint der Tod Hamlet's zufällig durch den Kampf mit Laertes und die Verwechſelung der Degen herbeigeleitet. Doch im Hintergrunde von Hamlet's Gemüth liegt von Anfang an der Tod. Die Sandbank der Endlichkeit genügt ihm nicht; bei ſolcher Trauer und Weichheit, bei dieſem Gram, dieſem Ekel an allen Zuſtänden des Lebens fühlen wir von Hauſe aus, er ſey in dieſer greuelhaften Umgebung ein verlorner Mann, den der innere Ueberdruß faſt ſchon verzehrt hat, ehe noch der Tod von Außen an ihn herantritt. Daſſelbe iſt in Julie und Romeo der Fall. Dieſer zarten Blüthe ſagt der Boden nicht zu, auf den ſie gepflanzt ward, und es bleibt uns nichts übrig, als die traurige Flüchtigkeit ſo ſchöner Liebe zu beklagen, die, wie eine weiche Roſe im Thal dieſer zufälligen Welt, von den rauhen Stürmen und Gewittern, und den gebrechlichen Berechnungen edler wohlwollender Klugheit gebrochen wird. Dieß Weh aber, das uns befällt, iſt eine nur ſchmerzliche Verſöhnung, eine unglückſelige Seligkeit im Unglück.

ββ) Wie uns die Dichter den bloßen Untergang der Individuen vorhalten, ebenſowohl können ſie nun auch der gleichen Zufälligkeit der Verwickelungen eine ſolche Wendung geben, daß ſich daraus, ſo wenig die ſonſtigen Umſtände es auch zu geſtatten ſcheinen, ein glücklicher Ausgang der Verhältniſſe und Charaktere herbeiführt, für welche ſie uns intereſſirt haben. Die Gunſt ſolchen Schickſals hat wenigſtens gleiches Recht als die Ungunſt, und wenn es ſich um weiter nichts handelt als um dieſen Unterſchied, ſo muß ich geſtehen, daß mir für meinen Theil ein glücklicher Ausgang lieber iſt. Und warum auch nicht? Das bloße Unglück, nur weil es Unglück iſt, einer glücklichen Löſung vorzuziehn, dazu iſt weiter kein Grund vorhanden, als

eine gewiſſe vornehme Empfindlichkeit, die ſich an Schmerz und Leiden weidet, und ſich darin intereſſanter findet, als in ſchmerzloſen Situationen, die ſie für alltäglich anſieht. Sind deshalb die Intereſſen in ſich ſelbſt von der Art, daß es eigentlich nicht der Mühe werth iſt, die Individuen darum aufzuopfern, indem ſie ſich, ohne ſich ſelber aufzugeben, ihrer Zwecke entſchlagen oder wechſelſeitig darüber vereinigen können, ſo braucht der Schluß nicht tragiſch zu ſeyn. Denn die Tragik der Konflikte und Löſung muß überhaupt nur da geltend gemacht werden, wo dieß um einer höheren Anſchauung ihr Recht zu geben, nothwendig iſt. Wenn aber dieſe Nothwendigkeit fehlt, ſo iſt das bloße Leiden und Unglück durch nichts gerechtfertigt. Hierin liegt der natürliche Grund für die Schauſpiele und Dramen, dieſen Mitteldingen zwiſchen Tragödien und Komödien. Den eigentlich poetiſchen Standpunkt dieſer Gattung habe ich ſchon früher angegeben. Bei uns Deutſchen nun aber iſt ſie Theils auf das Rührende im Kreiſe des bürgerlichen Lebens und des Familienkreiſes losgegangen, Theils hat ſie ſich mit dem Ritterweſen befaßt, wie es ſeit dem Götz war in Schwung gerathen, hauptſächlich aber war es der Triumph des Moraliſchen, der am häufigſten in dieſem Felde gefeiert wurde. Gewöhnlich handelt es ſich hier um Geld und Gut, Standesunterſchiede, unglückliche Liebſchaften, innere Schlechtigkeiten in kleineren Kreiſen und Verhältniſſen und dergleichen mehr, überhaupt um das, was wir auch ſonſt ſchon täglich vor Augen haben, nur mit dem Unterſchiede, daß in ſolchen moraliſchen Stücken die Tugend und Pflicht den Sieg davon trägt und das Laſter beſchämt und beſtraft, oder zur Reue bewegt wird, ſo daß die Verſöhnung nun in dieſem moraliſchen Ende liegen ſoll, das alles gut macht. Dadurch iſt das Hauptintereſſe in die Subjektivität der Geſinnung und des guten oder böſen Herzens hineingeſetzt. Je mehr nun aber die abſtrakte moraliſche Geſinnung den Angelpunkt abgiebt, je weniger kann es einer Seits das Pathos

einer Sache, eines in sich wesentlichen Zweckes seyn, an welches die Individualität geknüpft ist, während anderer Seits letztlich auch nicht der bestimmte Charakter aushalten und sich durchbringen kann. Denn wird einmal alles in die bloß moralische Gesinnung und in das Herz hineingespielt, so hat in dieser Subjektivität und Stärke der moralischen Reflexion die sonstige Bestimmtheit des Charakters oder wenigstens der besondern Zwecke keinen Halt mehr. Das Herz kann brechen und sich in seinen Gesinnungen ändern. Dergleichen rührende Schauspiele, wie z. B. Kotzebue's Menschenhaß und Reue, und auch viele der moralischen Vergehen in Iffland's Dramen gehn daher, genau genommen, eigentlich auch weder gut noch schlimm aus. Die Hauptsache nämlich läuft gewöhnlich auf's Verzeihen, und auf das Versprechen der Besserung hinaus, und da kommt denn jede Möglichkeit der inneren Umwendung und des Ablassens von sich selber vor. Dieß ist allerdings die hohe Natur und Größe des Geistes. Wenn aber der Pursche, wie die Kotzebueschen Helden meistentheils, und Iffland's auch hin und wieder, ein Lump, ein Schuft war, und sich nun zu bessern verspricht, so kann bei solch einem Gesellen, der von Hause aus nichts taugt, auch die Bekehrung nur Heuchelei, oder so oberflächlicher Art seyn, daß sie nicht tief haftet, und der Sache nur für den Augenblick äußerlich ein Ende macht, im Grunde aber noch zu schlimmen Häusern führen kann, wenn das Ding erst wieder von Neuem umzuschlagen anfängt.

γγ) Was zuletzt die moderne Komödie angeht, so wird in ihr besonders ein Unterschied von wesentlicher Wichtigkeit, den ich bereits bei der alten attischen Komödie berührt habe; der Unterschied, ob nämlich die Thorheit und Einseitigkeit der handelnden Personen nur für Andere oder ebenso für sie selber lächerlich erscheint, ob daher die komischen Figuren nur von den Zuschauern oder auch von sich selbst können ausgelacht werden. Aristophanes, der echte Komiker, hatte nur dies Letztere zum

Grundprincip seiner Darstellung gemacht. Doch schon in der neuen griechischen Komödie und darnach bei Plautus und Terenz bildet sich die entgegengesetzte Richtung aus, welche sodann im modernen Lustspiele zu so durchgreifender Gültigkeit kommt, daß eine Menge von komischen Produktionen sich dadurch mehr oder minder gegen das bloß prosaisch Lächerliche, ja selbst gegen das Herbe und Widrige hinwendet. Besonders Molière z. B. steht in seinen feineren Komödien, die keine Possen seyn sollen, auf diesem Standpunkte. Das Prosaische hat hier darin seinen Grund, daß es den Individuen mit ihrem Zwecke bitterer Ernst ist. Sie verfolgen ihn deshalb mit allem Eifer dieser Ernsthaftigkeit, und können, wenn sie am Ende darum betrogen werden, oder sich ihn selbst zerstören, nicht frei und befriedigt mitlachen, sondern sind bloß die geprellten Gegenstände eines fremden, meist mit Schaden gemischten, Gelächters. So ist z. B. Molière's Tartüffe, le faux dévot, als Entlarvung eines wirklichen Bösewichts nichts Lustiges, sondern etwas sehr Ernsthaftes, und die Täuschung des betrogenen Orgon geht bis zu einer Peinlichkeit des Unglücks fort, die nur durch den Deus ex machina gelöst werden kann, daß ihm die Gerichtsperson am Ende sagen darf:

Remettez-vous, monsieur, d'une alarme si chaude.
Nous vivons sous un prince, ennemi de la fraude,
Un prince dont les yeux se font jour dans les coeurs,
Et que ne peut tromper tout l'art des imposteurs.

Auch die häsliche Abstraktion so fester Charaktere, wie z. B. Molière's Geiziger, deren absolute ernsthafte Befangenheit in ihrer bornirten Leidenschaft sie zu keiner Befreiung des Gemüths von dieser Schranke gelangen läßt, hat nichts eigentlich Komisches. — Auf diesem Felde vornehmlich erhält dann als Ersatz die fein ausgebildete Geschicklichkeit in genauer Zeichnung der Charaktere, oder die Durchführung einer wohlersonnenen Intrigue die beste Gelegenheit für ihre kluge Meisterschaft. Die Intrigue kommt größten Theils

dadurch hervor, daß ein Individuum seine Zwecke durch die Täuschung der Anderen zu erreichen sucht, indem es an deren Interessen anzuknüpfen und dieselben zu befördern scheint, sie eigentlich aber in den Widerspruch bringt, sich durch diese falsche Förderung selbst zu vernichten. Hiegegen wird dann das gewöhnliche Gegenmittel gebraucht, sich nun auch seiner Seits wieder zu verstellen, und damit den Anderen in die gleiche Verlegenheit hineinzuführen; ein Herüber und Hinüber, das sich auf's Sinnreichste in unendlich vielen Situationen hin und her wenden und durcheinanderschlingen läßt. In Erfindung solcher Intriguen und Verwickelungen sind besonders die Spanier die feinsten Meister, und haben in dieser Sphäre viel Anmuthiges und Vortreffliches geliefert. Den Inhalt hiefür geben die Interessen der Liebe, Ehre u. s. w. ab, welche im Trauerspiel zu den tiefsten Kollisionen führen, in der Komödie aber, wie z. B. der Stolz, die langempfundene Liebe nicht gestehn zu wollen und sie am Ende doch gerade deshalb selber zu verrathen, sich als von Hause aus substanzlos erweisen und komisch aufheben. Die Personen endlich, welche dergleichen Intriguen anzetteln und leiten sind gewöhnlich, wie im römischen Lustspiele die Sklaven, so im modernen die Bedienten oder Kammerzofen, die keinen Respekt vor den Zwecken ihrer Herrschaft haben, sondern sie nach ihrem eigenen Vortheil befördern oder zerstören, und nur den lächerlichen Anblick geben, daß eigentlich die Herren die Diener, die Diener aber die Herren sind, oder doch wenigstens Gelegenheit für sonst komische Situationen darbieten, die sich äußerlich oder auf ausdrückliches Anstiften machen. Wir selbst, als Zuschauer, sind im Geheimnisse und können, vor aller List und jedem Betruge, der oft sehr ernsthaft gegen die ehrbarsten und besten Väter, Oheime u. s. f. getrieben wird, gesichert, nun über jeden Widerspruch lachen, der in solchen Prellereien an sich selbst liegt oder offen zu Tage kommt.

In dieser Weise stellt das moderne Lustspiel überhaupt

Privatintereſſen und die Charaktere dieſes Kreiſes in zufälligen Schiefheiten, Lächerlichkeiten, abnormen Angewöhnungen und Thorheiten für den Zuſchauer Theils in Charakterſchilderung, Theils in komiſchen Verwickelungen der Situationen und Zuſtände dar. Eine ſo franke Luſtigkeit aber, wie ſie als ſtete Verſöhnung durch die ganze ariſtophaniſche Komödie geht, belebt dieſe Art der Luſtſpiele nicht, ja ſie können ſogar abſtoßend werden, wenn das in ſich ſelbſt Schlechte, die Liſt der Bedienten, die Betrügerei der Söhne und Mündel gegen würdige Herrn, Väter und Vormünder den Sieg davon trägt, ohne daß dieſe Alten ſelbſt ſich von ſchlechten Vorurtheilen oder Wunderlichkeiten beſtimmen laſſen, um deretwillen ſie in dieſer ohnmächtigen Thorheit lächerlich gemacht und den Zwecken Anderer preißgegeben werden dürften.

Umgekehrt jedoch hat auch die moderne Welt, dieſer im Ganzen proſaiſchen Behandlungsweiſe der Komödie gegenüber, einen Standpunkt des Luſtſpiels ausgebildet, der echt komiſcher und poetiſcher Art iſt. Hier nämlich macht die Wohligkeit des Gemüths, die ſichre Ausgelaſſenheit bei allem Mißlingen und Verfehlen, der Uebermuth und die Keckheit der in ſich ſelber grundſeligen Thorheit, Narrheit und Subjektivität überhaupt wieder den Grundton aus, und ſtellt dadurch in vertiefterer Fülle und Innerlichkeit des Humors, ſey es nun in engeren oder weiteren Kreiſen, in unbedeutenderem oder wichtigerem Gehalt, das wieder her, was Ariſtophanes in ſeinem Felde bei den Alten am Vollendetſten geleiſtet hatte. Als glänzendes Beiſpiel dieſer Sphäre will ich zum Schluß auch hier noch einmal Shakeſpeare mehr nur nennen als näher charakteriſiren.

Mit den Ausbildungsarten der Komödie ſind wir jetzt an das wirkliche Ende unſerer wiſſenſchaftlichen Erörterung angelangt. Wir begannen mit der ſymboliſchen Kunſt, in welcher die Subjektivität ſich als Inhalt und Form zu finden und objektiv zu werden ringt; wir ſchritten zur klaſſiſchen Plaſtik

fort, die das für sich klar gewordene Substantielle in lebendiger Individualität vor sich hinstellt, und endeten in der romantischen Kunst des Gemüths und der Innigkeit mit der frei in sich selbst sich geistig bewegenden absoluten Subjektivität, die, in sich befriedigt, sich nicht mehr mit dem Objektiven und Besonderen einigt, und sich das Negative dieser Auflösung in dem Humor der Komik zum Bewußtseyn bringt. Doch auf diesem Gipfel führt die Komödie zugleich zur Auflösung der Kunst überhaupt. Der Zweck aller Kunst ist die durch den Geist hervorgebrachte Identität, in welcher das Ewige, Göttliche, Anundfürsichwahre in realer Erscheinung und Gestalt für unsere äußere Anschauung, für Gemüth und Vorstellung geoffenbart wird. Stellt nun aber die Komödie diese Einheit nur in ihrer Selbstzerstörung dar, indem das Absolute, das sich zur Realität hervorbringen will, diese Verwirklichung selber durch die im Elemente der Wirklichkeit jetzt für sich frei gewordenen und nur auf das Zufällige und Subjektive gerichteten Interessen zernichtet sieht, so tritt die Gegenwart und Wirksamkeit des Absoluten nicht mehr in positiver Einigung mit den Charakteren und Zwecken des realen Daseyns hervor, sondern macht sich nur in der negativen Form geltend, daß alles ihm nicht Entsprechende sich aufhebt, und nur die Subjektivität als solche sich zugleich in dieser Auflösung als ihrer selbst gewiß und in sich gesichert zeigt. —

In dieser Weise haben wir jetzt bis zum Ende hin jede wesentliche Bestimmung des Schönen und Gestaltung der Kunst philosophisch zu einem Kranze geordnet, den zu winden zu dem würdigsten Geschäfte gehört, das die Wissenschaft zu vollenden im Stande ist. Denn in der Kunst haben wir es mit keinem bloß angenehmen oder nützlichen Spielwerk, sondern mit der Befreiung des Geistes vom Gehalt und den Formen der Endlichkeit, mit der Präsenz und Versöhnung des Absoluten im Sinnlichen und Erscheinenden, mit einer Entfaltung der Wahrheit zu thun, die sich nicht als Naturgeschichte erschöpft, sondern in der Welt-

geſchichte offenbart, von der ſie ſelbſt die ſchönſte Seite und den beſten Lohn für die harte Arbeit im Wirklichen und die ſauren Mühen der Erkenntniß ausmacht. Daher konnte unſere Betrachtung in keiner bloßen Kritik über Kunſtwerke oder Anleitung dergleichen zu produciren beſtehn, ſondern hatte kein anderes Ziel, als den Grundbegriff des Schönen und der Kunſt durch alle Stadien hindurch, die er in ſeiner Realiſation durchläuft, zu verfolgen, und durch das Denken faßbar zu machen und zu bewähren. Möge meine Darſtellung Ihnen in Rückſicht auf dieſen Hauptpunkt Genüge geleiſtet haben, und wenn ſich das Band, das unter uns überhaupt und zu dieſem gemeinſamen Zwecke geknüpft war, itzt aufgelöſt hat, ſo möge dafür, dieß iſt mein letzter Wunſch, ein höheres unzerſtörliches Band der Idee des Schönen und Wahren geknüpft ſeyn, und uns von nun an für immer feſt vereinigt halten.

---

2 APR

Gedruckt bei den Gebr. Unger.

Druckfehler.

Seite	4	Zeile 2	ſtatt Objektiven lies Subjektiven
—	8	— 22	ſt. und wie l. und, wie
—	22	— 21	ſt. nur in der l. in der bloßen
—	33	— 8	ſt. ſeiner geiſtigen l. der geiſtigen
—	33	— 9	ſt. ſeiner körperlichen l. der körperlichen
—	57	— 11	ſt. Wird l. Wir
—	67	— 16	ſt. inſentiver l. intenſiver
—	87	— 3	ſt. Jakob l. Iſaak
—	140	— 4	ſt. welche l. welchen
—	157	— 27	ſt. zuſammenſchießt l. zuſammenſchließt
—	170	— 23	ſt. feranbliegender l. fernabliegender
—	174	— 25	ſt. erſten verglichen l. erſteren ganzen Saite verglichen
—	232	— 18	ſt. ſich zu loszumachen l. ſich loszumachen
—	246	— 28	ſt. dieſelben l. dieſelbe
—	250	— 5	ſt. gerundet, iſt und l. gerundet iſt, und
—	307	— 32	ſt. und l. in
—	313	— 26	ſt. einſylbige Wörter l. eine betonte Sylbe
—	313	— 27	ſt. zweiſylbigen l. zwei Sylben
—	342	— 2	ſt. eine recht l. einer echt
—	349	— 4	ſt. die ſie l. die ſich
—	387	— 8	ſt. Armide bei l. Armide, bei
—	412	— 28	ſt. welchen l. welche
—	456	— 26	ſt. als l. alles
—	472	— 23	ſt. welcher l. welchem
—	495	— 18—19	ſt. Thun, die äußere Seite, l. Thun die Hauptſeite,
—	518	— 4	ſt. Charakter l. Charaktere

00569479 8

Digitized by Google

Digitized by Google

LEGATORIA C. TARTAGLIA
FIRENZE
VIA CAVOUR 80

Digitized by Google